

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Maria Silvia Duarte Guimarães

**TECER O VISÍVEL E ENTRETECER O INVISÍVEL:**  
*As cidades invisíveis, de Italo Calvino,*  
*e Como me contaram: fábulas históricas, de Maria José de Queiroz*

Belo Horizonte

2019

Maria Silvia Duarte Guimarães

**TECER O VISÍVEL E ENTRETECER O INVISÍVEL:**  
*As cidades invisíveis, de Italo Calvino,*  
*e Como me contaram: fábulas históricas, de Maria José de Queiroz*

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

**Área de concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada

**Linha de pesquisa:** Poéticas da Modernidade

**Orientadora:** Profa. Dra. Lyslei Nascimento

Belo Horizonte

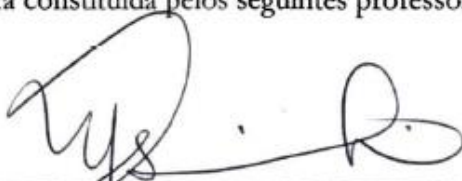
2019


Dissertação intitulada *TECER O VISÍVEL E ENTRETECER O INVISÍVEL: As cidades invisíveis, de Italo Calvino, e Como me contaram: fábulas históricas, de Maria José de Queiroz*, de autoria da Mestranda MARIA SÍLVIA DUARTE GUIMARÃES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.


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


**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - FALE/UFMG - Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia - CEFET/MG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva - UNIMONTES

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 25 de abril de 2019.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C168c.Yg-t Guimaráes, Maria Sílvia Duarte.  
Tecer o visível e entretecer o invisível [manuscrito] : As cidades invisíveis, de Italo Calvino, e Como me contaram: fábulas históricas, de Maria José Queiroz / Maria Sílvia Duarte Guimaráes. – 2019.

106 f., enc.

Orientadora: Lyslei Nascimento.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

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

Bibliografia: f. 102-106.

1. Calvino, Italo, 1923-1985. – Cidades invisíveis – Crítica e interpretação – Teses. 2. Queiroz, Maria José, 1936- – Como me contaram: fábulas históricas – Crítica e interpretação – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Cidades e vilas na literatura – Teses. 5. Literatura e história – Teses. 6. Ficção italiana – História e crítica – Teses. 7. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Nascimento, Lyslei. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 853.912

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa de estudos que me permitiu ter dedicação exclusiva no Mestrado.

À professora Lyslei Nascimento, pela orientação severa e dedicada, pelo carinho e pela paciência.

Ao meu pai, Fernando, por ter despertado em mim o interesse pela literatura desde cedo.

À minha mãe, Zalina, e às minhas tias, Andréia, Simone, Adriana e Soraia, pelo apoio e carinho.

Aos tios Zé e Adriana, pelo carinho por guardar para mim todos os livros do meu pai e pelo apoio à carreira acadêmica durante todos esses anos.

Ao Filipe, pelo carinho e apoio, mas, sobretudo, pela paciência.

Aos meus amigos Elias Oliveira, Sarah Dutra e Rafael Silva, pelas leituras e comentários do texto, que me ajudaram profundamente.

Aos colegas da Letras e do Pós-Lit, pelas conversas instigantes, cafés e momentos de descontração, quando isso era o que eu mais precisava: Pedro Beaumont, Izabela Lago, Nathalia Dias, Pedro Brito, Jozelma Ramos, Giovana Perini, Mariana Magalhães e, especialmente, ao Thiago Landi, pela leitura e revisão de artigos durante o Mestrado.

A Inari.

## RESUMO

Em 1972, Italo Calvino publica *As cidades invisíveis*, romance que remonta ao *Livro das Maravilhas*, de Marco Polo, do século XIII. Com espaços e personagens históricos e ficcionais, Calvino elabora e desenvolve o conceito de “cidade invisível”, que estará presente nas análises realizadas nessa dissertação. Em 1973, Maria José de Queiroz publica *Como me contaram: fábulas históricas*, uma coletânea de poemas, contos e um epitáfio que, pela fabulação, reescreve e reelabora o passado histórico e cultural de Minas Gerais. O objetivo desta dissertação é, pois, a partir de um estudo comparativo entre ambos os livros, refletir acerca do conceito de “cidade invisível”, tal como desenvolvido por Calvino, e como este pode ser utilizado em uma leitura de *Como me contaram: fábulas históricas*. Desse modo, será analisada a relação entre o real e o ficcional, o mundo escrito e o mundo não escrito, mas também entre a cidade e a ficção, levando-se em consideração a contribuição dos estudos de Walter Benjamin, Ángel Rama e Renato Cordeiro Gomes.

**Palavras-chave:** Italo Calvino; Maria José de Queiroz; Cidade; Ficção.

## ABSTRACT

In 1972, Italo Calvino published *The invisible cities*, a novel that refers to *Il milione*, written by Marco Polo in the thirteenth century. Through historical sites and characters, Calvino develops the concept of “invisible city”, which shall be of great importance to the analysis presented on this thesis. In 1972, Maria José de Queiroz published *Como me contaram: fábulas históricas*, a collection of poems, short stories and an epitaph, in which the historical and cultural past of Minas Gerais is rewritten. The aim of this thesis is to develop a comparative study of both books, as well as to reflect on the concept of “invisible city”, as proposed by Calvino, and how it can enlighten a reading of *Como me contaram: fábulas históricas*. In this way, shall be analyzed the relations between reality and fiction, the written and the unwritten world, cities and literature. I will base my arguments in Walter Benjamin, Ángel Rama and Renato Cordeiro Gomes’s works.

**Key words:** Italo Calvino; Maria José de Queiroz; City; Fiction.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – O VISÍVEL E O INVISÍVEL: O RELATO E SEUS NARRADORES.....	15
1.1 – O escrito e o não escrito.....	22
1.2 – O dizível e o indizível.....	26
1.3 – O cristal e a chama.....	33
CAPÍTULO 2 – UM MAPA FICCIONAL DE MINAS GERAIS .....	38
2.1 – Ramos e frutos de videira .....	43
2.2 – A lápide fincada na História .....	49
2.3 – Cidades reais e cidades imaginárias.....	54
CAPÍTULO 3 – CARTOGRAFIAS IMAGINÁRIAS .....	62
3.1 – A tecelagem do mapa.....	75
3.2 – O mapa sem fim.....	85
CONCLUSÃO.....	96
BIBLIOGRAFIA .....	102



## INTRODUÇÃO

*A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo.*

(Italo Calvino)

Richard Sennett, em *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*,<sup>1</sup> refere-se a dois rituais praticados por mulheres na Grécia Antiga: a Tesmoforia e a Adonia. Neles, narrativas de mitos antigos podiam modificar o espaço urbano. Conforme Sennett, o primeiro seria um ritual de fertilidade, que procurava celebrar a morte de Deméter, a deusa da Terra, e o segundo celebraria a morte do deus Adônias, “que ocupava um dos extremos da imagem grega da masculinidade”<sup>2</sup> e costumava dar prazer às mulheres, em vez de impor seus desejos a elas.

A Tesmoforia era realizada durante três dias no fim do outono, antes do início do plantio das sementes: “no fim da primavera as mulheres abatiam porcos, seres que a mitologia grega considerava sagrados, enterrando-os para que apodrecessem em buracos chamados *megara*”.<sup>3</sup> Durante o primeiro dia do ritual, as carcaças dos animais eram retiradas do solo e cobertas com sementes, e as mulheres se dirigiam a abrigos de madeira e dormiam, “simbolizando a morte”.<sup>4</sup> No segundo dia, as participantes jejuavam para celebrar a morte da filha de Deméter, Perséfone, e expunham seu pesar em lamentações. No terceiro dia, por fim, a “massa fétida depositada na terra, coberta em grãos”<sup>5</sup> era retirada do solo e plantada como algo sagrado. Sennett constata, então, que o ritual transformava o processo de adubação da terra em “uma experiência urbana”.<sup>6</sup>

A Adonia também consistia em um ritual agrícola ligado à morte, no qual o espaço doméstico das cidades era ocupado. Diferentemente da Tesmoforia, que se dava em espaços públicos, sob a luz do dia, a Adonia ocorria sempre à noite, nos telhados das casas, e “[a]s poucas velas acesas em cima dos prédios [...] limitavam a visibilidade de quem estivesse próximo, sentado ou andando pelas ruas”.<sup>7</sup> Durante o mês de julho, as mulheres plantavam em pequenos vasos sementes de alface que germinavam rapidamente e, quando surgiam os brotos

<sup>1</sup> SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

<sup>2</sup> SENNETT, 2016, p. 77.

<sup>3</sup> SENNETT, 2016, p. 72.

<sup>4</sup> SENNETT, 2016, p. 72.

<sup>5</sup> SENNETT, 2016, p. 72.

<sup>6</sup> SENNETT, 2016, p. 72.

<sup>7</sup> SENNETT, 2016, p. 80.

verdes, deixavam que secassem. Quando os brotos de alface finalmente morriam, considerava-se o início da celebração e, nos pequenos jarros, as plantas ressecadas simbolizavam a morte do deus, eram os “jardins de Adônis”.<sup>8</sup>

Enquanto na Tesmoforia as mulheres permaneciam distantes de seus maridos durante os dias do ritual, impregnadas com o cheiro da carne de porco e dos salgueiros, que se acreditava possuírem propriedades antifrodísíacas, a Adonia era caracterizada por uma atmosfera sexual e, em vez de vestirem-se de luto, “[as mulheres] permaneciam acordadas a noite inteira, dançando, bebendo e cantando”.<sup>9</sup> Elas vagavam pelas ruas, respondendo ao chamado de vozes anônimas na escuridão, e “subiam escadas para chegar aos telhados e ir ao encontro de estranhos”.<sup>10</sup> Ambos os rituais, como constata Sennett, transformavam em experiências urbanas ritos originalmente agrícolas.

De acordo com Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades: a cidade*,<sup>11</sup> o espaço urbano também é uma forma de registro, escrita, materialização da sua própria memória ou história. Nesse sentido, a Tesmoforia, que permitia que as mulheres organizassem a liturgia como cidadãs, ainda que tivessem que se afastar “do mundo dos homens”<sup>12</sup> para realizá-lo, e a Adonia, que criava um ambiente no qual as mulheres “recuperavam seus poderes de falar e expunham seus desejos”,<sup>13</sup> modificavam, no espaço de tempo em que eram realizadas, a cidade. Apesar de suas respectivas diferenças, nesses rituais, as narrativas das mortes de Deméter e de Adônis tomavam forma no espaço físico das cidades ou, em outras palavras, o invisível, o fictício, encarnava o visível, o palpável.

A leitura das cidades, então, é um processo que se assemelha ao trabalho arqueológico, sendo necessário “raspar essas camadas sobrepostas”<sup>14</sup> para que seja possível “recuperar a inscrição de outra cidade mais antiga”.<sup>15</sup> Desse modo, os textos produzidos compõem uma espécie de livro de registro. Nesse livro, estariam incluídos não somente “documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura...”,<sup>16</sup> mas também a ficção reescrita, isto é, as narrativas que, como os mitos de Deméter e de Adônis, transformam e fazem parte da memória das cidades.

---

<sup>8</sup> SENNETT, 2016, p. 78.

<sup>9</sup> SENNETT, 2016, p. 78.

<sup>10</sup> SENNETT, 2016, p. 80.

<sup>11</sup> GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades: a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

<sup>12</sup> SENNETT, 2016, p. 74.

<sup>13</sup> SENNETT, 2016, p. 80.

<sup>14</sup> GOMES, 1994, p. 36.

<sup>15</sup> GOMES, 1994, p. 36.

<sup>16</sup> GOMES, 1994, p. 23.

Seria impossível, é bem verdade, fazer uma leitura desse livro de registro em toda a sua extensão, uma vez que, como sugere Gomes, ele é composto por “fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras”.<sup>17</sup> A cidade construída pelo discurso possibilita diversas interpretações e leituras, dependendo de quem é o seu leitor. Tal como no mito bíblico de Babel, no qual a inconclusão da torre sugere uma ideia de infinito, sendo “um empreendimento ligado a um permanente recomeçar”,<sup>18</sup> também o livro de registro da cidade não tem fim. Mas, se a torre é um poço invertido, como queria Jorge Luis Borges,<sup>19</sup> cada uma das folhas desse livro infinito pode apontar para uma face distinta da cidade, um desdobramento do seu passado ou do seu presente, a projeção de um desejo, de um sonho ou de um pesadelo, que “se superpõem pois inscrevem cidades sucessivas, que por acaso têm o mesmo nome”.<sup>20</sup>

Em *As cidades invisíveis*,<sup>21</sup> de Italo Calvino, após “cavalga[r] longamente por terrenos selváticos”,<sup>22</sup> Marco Polo chega a Isidora, cidade que corresponde aos seus desejos. Nela, ele encontra palácios que “têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, [...] onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores”.<sup>23</sup> Na praça, no entanto, encontra-se o “murinho dos velhos que veem a juventude passar”,<sup>24</sup> e Polo se identifica com eles: ao chegar a Isidora já em idade avançada, ele percebe que seus desejos se transformaram em recordações.

Maurília, por sua vez, é a cidade em que Polo é convidado a admirar velhos cartões-postais, nos quais estão representadas imagens de como ela havia sido no passado: “a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos”.<sup>25</sup> O viajante constata, porém, que os cartões-postais não apresentam imagens da Maurília do passado, “mas [de] uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília”.<sup>26</sup> Os relatórios de Polo, portanto, podem representar cidades que se assemelham a sonhos e a desejos, como Isidora, e também cidades que se sobrepõem, como Maurília. As narrativas sobre essas e outras cidades podem, assim, se desdobrar em infinitas possibilidades.

---

<sup>17</sup> GOMES, 1994, p. 24.

<sup>18</sup> GOMES, 1994, p. 81.

<sup>19</sup> BORGES, Jorge Luis. A promessa em alto-mar. Trad. Josely Vianna Baptista. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. v. I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. p. 67.

<sup>20</sup> GOMES, 1994, p. 24.

<sup>21</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>22</sup> CALVINO, 2011, p. 12.

<sup>23</sup> CALVINO, 2011, p. 12.

<sup>24</sup> CALVINO, 2011, p. 12.

<sup>25</sup> CALVINO, 2011, p. 30.

<sup>26</sup> CALVINO, 2011, p. 31.

Para Domenico Scarpa,<sup>27</sup> o espaço urbano é um componente fundamental do trabalho de Calvino, e ele teria dedicado grande parte de sua obra a “ensinar a cidade”.<sup>28</sup> Não apenas em *As cidades invisíveis*, portanto, que o crítico diz ser o ponto alto dos ensinamentos do escritor sobre o espaço urbano, mas desde os primeiros textos que escreveu para o periódico editado por Elio Vittorini, que foram a sua estreia na carreira literária, Calvino se mostra “atento à *forma* da paisagem”.<sup>29</sup> Scarpa afirma:

A propósito das *Cidades*, seria possível distinguir, na obra de Calvino, vários *graus escolares* de seu ensinamento. Não se trata de um percurso linear no tempo: se *Marcovaldo* pode ser considerado o Ensino Fundamental dentro de seu *corpus*, a universidade poderia ser seguramente reconhecida em *As cidades invisíveis* que, no entanto, como sabemos, não é o seu último livro: e, de fato, em *Palomar*, assim como em *Se um viajante numa noite de inverno*, encontraremos material para muitos exercícios didáticos ou para seminários de aperfeiçoamento pós-universitário sobre o tema cidade.<sup>30</sup>

O tema da cidade não aparece na obra de Calvino de forma linear ou professoral. Ao contrário, suas reflexões são mais ou menos desenvolvidas de acordo com a cronologia dos trabalhos publicados pelo escritor. De acordo com o crítico, Calvino poderia ser considerado uma espécie de “professor da cidade”, uma vez que esse tema é desenvolvido ao longo de sua carreira de diversas formas, em seus textos literários e também em seus ensaios.

Scarpa cita, ainda, “A cidade pensada: a medida dos espaços”,<sup>31</sup> ensaio que está inscrito na coletânea *Coleção de areia*,<sup>32</sup> no qual Calvino retoma uma carta que o poeta Giacomo Leopardi enviara a sua irmã, Paolina, em dezembro de 1822, descrevendo suas impressões sobre Roma. Para o poeta, o mais impressionante acerca da arquitetura romana é a sua desproporção em relação aos seus habitantes que, em sua grandeza monumental, “não serve senão para multiplicar as distâncias e o número de degraus que é preciso subir para encontrar alguém”.<sup>33</sup> Leopardi se sente angustiado perante a grandeza de Roma, que serve apenas para multiplicar o vazio, uma sensação diversa da descrita por Baudelaire em seus poemas sobre Paris. O poeta convida sua irmã a pensar em Roma como um grande tabuleiro no qual “se movessem peças de

<sup>27</sup> SCARPA, Domenico. Calvino e la città: una pedagogia apocrifia. In: \_\_\_\_\_. *Insegnare la città – Atti delle giornate di studi* (Parigi-Poitiers, 12, 13, 14 gennaio 2006). Paris: Instituto Italiano di Cultura, 2007. p. 123-136.

<sup>28</sup> SCARPA, 2007, p. 123. No original: “insegnare la città”. (Não havendo indicação do contrário, todas as traduções são minhas).

<sup>29</sup> SCARPA, 2007, p. 123. No original: “attento alla *forma* del paesaggio”.

<sup>30</sup> SCARPA, 2007, p. 124. No original: “A proposito delle *Città*, ci si potrebbe divertire a distinguere, entro l’opera di Calvino, vari *gradi scolastici* del suo insegnamento. Non si tratta di un percorso lineare nel tempo: se *Marcovaldo* si può considerare la scuola elementare della città all’interno del suo *corpus*, l’università andrà sicuramente riconosciuta nelle *Città invisibili*, che però, come sappiamo, non sono il suo ultimo libro: e infatti, in *Palomar* come in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* troveremo materiale per molte esercitazioni liceali o per seminari di perfezionamento post-universitario sul tema-città”.

<sup>31</sup> CALVINO, Italo. A cidade pensada: a medida dos espaços. In: \_\_\_\_\_. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.p. 114-118.

<sup>32</sup> CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

<sup>33</sup> LEOPARDI citado por CALVINO, 2010b, p. 116.

xadrez de dimensão natural”,<sup>34</sup> e Calvino, por sua vez, recria em *As cidades invisíveis* uma estrutura narrativa que se assemelha ao tabuleiro de xadrez. Na trama, o leitor, tal como os jogadores ou as peças do jogo, podem fazer múltiplas trajetórias, do mesmo modo que as cidades que Polo descreve ao Khan podem se desdobrar em múltiplos e infinitos sentidos.

Em *Como me contaram: fábulas históricas*,<sup>35</sup> Maria José de Queiroz, diferentemente de Calvino, cujas cidades descritas parecem, em um primeiro momento, distanciar-se de localidades reais, se concentra nas cidades do estado Minas Gerais, o território sobre o qual se desenvolvem suas narrativas e poemas. Desse modo, se Calvino pode ser considerado um “professor da cidade”, a escritora pode ser considerada uma “mestra de Minas Gerais”, uma vez que, não apenas nesse livro mas também em vários de seus poemas e romances, como *Homem de sete partidas*<sup>36</sup> e *Joaquina, filha do Tiradentes*,<sup>37</sup> o território mineiro, a história e a cultura de seus habitantes são componentes fundamentais das narrativas.

O objetivo desta dissertação é aproximar estas duas obras – *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, e *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz –, tendo como recorte de análise e leitura a inscrição das cidades no texto ficcional. No romance de Calvino, as cidades, todas com nomes de mulher, evocam imagens efêmeras e fantásticas e, por isso, se distanciam de um sentido de real, marcado por sua existência na realidade. Na coletânea de Queiroz, embora os diferentes tipos de textos reunidos remetam às cidades mineiras, eles também podem representar cidades invisíveis, já que, como se verá, a tensão entre realidade e ficção acaba por filigranar o mapa real de Minas Gerais. Em ambos os escritores, espero demonstrar, ainda que não sejam feitas referências diretas a localidades reais, os espaços são reescritos pela ficção e, em uma tentativa de ler e interpretar as cidades, Calvino e Queiroz reelaboraram os espaços por meio da linguagem, fazendo, de certo modo, com que o visível possa tocar, pela fantasia, o invisível.

No primeiro capítulo, estudarei, no romance de Calvino, o que poderia ser visto como um conceito de cidade invisível. Serão analisadas, assim, as cidades invisíveis e sua articulação com o texto literário, como elas podem se relacionar com as cidades reais, que existem no mundo sensível, de acordo com a nomenclatura proposta por Platão. Como sugere Scarpa, muitas das descrições de Polo parecem se desdobrar em duas ou mais cidades, o que sugere que *As cidades invisíveis* poderia seguir uma tendência platônica. Desse modo, será investigada

---

<sup>34</sup> CALVINO, 2010b, p. 116.

<sup>35</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram: fábulas históricas*. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1973.

<sup>36</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

<sup>37</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.

também a relação entre o que é considerado realidade e o que é ficção no romance de Calvino, entre o que o escritor denominou como “mundo escrito e o mundo não escrito”.

No segundo capítulo, analiso a coletânea de Queiroz e as cidades imaginárias que parecem se confundir com localidades reais, que são reinventadas na ficção pela voz de uma narradora-cronista. A partir do conceito de Calvino, portanto, avaliarei se as cidades apresentadas por Queiroz podem ser consideradas “invisíveis”, assim como as cidades descritas por Polo. Para isso, investigo a relação entre a escrita da História e a escrita da ficção nos textos que compõem a coletânea, uma vez que são permeados por referências a documentos oficiais, relatos de viajantes e histórias orais.

No terceiro capítulo busco, por fim, investigar como, em ambos os livros, parecem se desenvolver cartografias imaginárias que, simultaneamente, aparentam tocar o real e o ficcional, como se descrevessem o movimento de um pêndulo. Calvino e Queiroz exercem mais do que o papel de professores, ou mestres, mas atuam como cartógrafos, pois procuram desenhar seus próprios mapas ficcionais que, como o livro de registro das cidades mencionado por Gomes, também não tem fim.

Ao estabelecer essa relação entre *As cidades invisíveis* e *Como me contaram: fábulas históricas*, espero ler os livros das cidades que se apresentam neles inscritos. Assim como as narrativas das mortes de Deméter e de Adônis constituem, metaforicamente, o que representam de festa e de morte, seriam todas as cidades, Marília, Isidora, Mariana ou Ouro Preto, o livro da cidade no qual “[o]s espaços se misturaram”?<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> CALVINO, 2011, p. 139.

## CAPÍTULO 1

### O VISÍVEL E O INVISÍVEL: O RELATO E SEUS NARRADORES

*As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.*

(Italo Calvino)

Em 1972, Italo Calvino publicou o romance *As cidades invisíveis*, cujo enredo gira em torno de dois personagens: o mercador Marco Polo e o imperador Kublai Khan. Na trama, sob o pretexto de coletar impostos, Polo viaja pelo império dos tártaros e, ao retornar, descreve ao soberano as cidades que visitou. Sem deixar os limites de seu palácio, o Khan conhece seus domínios por meio dos relatos de seus embaixadores. Os de Marco Polo o fascinam por uma singularidade: o tom extraordinário das narrativas.

Enquanto os outros embaixadores do império procuram narrar os aspectos físicos e econômicos das localidades visitadas, concentrando-se em “minas de turquesa novamente descobertas, preços vantajosos nas peles de marta, propostas de fornecimento de lâminas adamascadas”,<sup>1</sup> Polo procura evocar imagens efêmeras das cidades que visitou. Como se suas palavras fossem etéreas e envolvidas pela fumaça do cachimbo de âmbar que ele e o Khan fumam juntos, suas descrições se assemelham a impressões, ou mesmo sensações, sobre as cidades e, para o Khan, podem ser comparadas “aos pensamentos que ocorrem a quem toma a brisa noturna na porta de casa”.<sup>2</sup>

O livro de Calvino é dividido em nove capítulos, que começam e terminam com diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan, tipograficamente marcados pelo uso do itálico. No primeiro e no nono capítulo, são descritas dez cidades em cada, enquanto os outros capítulos apresentam cinco cidades, totalizando cinquenta e cinco relatos. As narrativas são divididas em onze categorias, que assim aparecem no texto: “As cidades e a memória”, “As cidades e os desejos”, “As cidades e os símbolos”, “As cidades delgadas”, “As cidades e as trocas”, “As cidades e os olhos”, “As cidades e o nome”, “As cidades e os mortos”, “As cidades e o céu”, “As cidades contínuas” e “As cidades ocultas”. Para Gustavo de Castro, em *Italo Calvino: pequena*

---

<sup>1</sup> CALVINO, 2011, p. 27.

<sup>2</sup> CALVINO, 2011, p. 27.

*cosmovisão do homem*,<sup>3</sup> as narrativas de Marco Polo apresentam sempre reflexões, pensamentos ou histórias sobre os temas que se justapõem às cidades, estando, portanto, a ficção construída a partir de uma certa elaboração ficcional do espaço.

No início, quando Polo ainda era ignorante acerca das línguas do império, sua comunicação com o Khan era estabelecida por meio de “gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez”.<sup>4</sup> O desentendimento linguístico entre ambos os personagens, então, era em parte compensado pelo esforço do viajante em utilizar gestos e objetos em seus relatos, embora nem sempre o imperador fosse capaz de entender a relação entre os elementos da narrativa, que poderiam ter significados diferentes a um mesmo tempo: “uma fâretra cheia de flechas ora indicava a proximidade de uma guerra, ora a abundância de caça, ou então a oficina de um armeiro”.<sup>5</sup>

É, pois, a ambiguidade do e no discurso de Polo que fascina o Khan e, quando o viajante se familiariza com as línguas do império, passando a utilizar palavras cada vez mais precisas em suas descrições, a comunicação entre ambos se torna menos feliz e, à medida que as palavras se tornam escassas e limitadoras, os personagens voltam a se comunicar como no princípio.

Entre as descrições de Polo, Fedora é a metrópole de pedra cinzenta com um palácio de metal em seu centro. Segundo o narrador, cada cômodo desse palácio abriga uma esfera de vidro que revela uma cidade azul, cada qual, por sua vez, é o modelo de uma nova Fedora. Estas representam possibilidades do que a metrópole poderia ter se tornado: são modelos ideais, moldados por homens de diferentes épocas. No entanto, enquanto os modelos em miniatura eram construídos, Fedora já não era a mesma de antes e “o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro”.<sup>6</sup>

O palácio de metal, transformado em museu, recebe visitantes atraídos pelas esferas azuis, que os possibilitam escolher as cidades que mais se assemelham a seus sonhos e desejos e imaginarem-se vivendo ali, “percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade)”.<sup>7</sup> Marco Polo aconselha ao Khan que, no atlas do seu império, deve estar representada não apenas a Fedora de pedra cinzenta mas também as metrópoles azuis das esferas de vidro, já que todas são cidades possíveis e imaginárias. A primeira, no entanto, reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é de fato, enquanto as últimas reúnem o que

---

<sup>3</sup> CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora UnB, 2007.

<sup>4</sup> CALVINO, 2011, p. 25.

<sup>5</sup> CALVINO, 2011, p. 41.

<sup>6</sup> CALVINO, 2011, p. 32.

<sup>7</sup> CALVINO, 2011, p. 32.



se considera possível, mas logo deixa de ser. Sendo assim, as esferas azuis de vidro representam possibilidades narrativas de cidades imaginárias, baseadas nos sonhos e nos desejos humanos.

Laudômia, por sua vez, é uma cidade tripla: dos vivos, dos mortos e dos não nascidos. Ao criar essa terceira via, margem ou perspectiva, o sentido infinito se insinua no texto de Calvino. Entre a metrópole dos vivos e a dos mortos há certa simetria: ruas e construções se repetem e a população cresce proporcionalmente, isto é, quanto maior o número de viventes maior o número de tumbas. Os habitantes de Laudômia têm como hábito visitar seu cemitério em tardes ensolaradas e procurar seus nomes nas lápides: na necrópole, que também comunica “uma história de sofrimentos, irritações, ilusões, sentimentos”,<sup>8</sup> a Laudômia viva procura uma explicação para si própria, uma razão para se sentir segura.

Além de sua necrópole, os vivos também visitam a cidade dos não nascidos. Esta, por sua vez, não lhes passa segurança como a cidade dos mortos, uma vez que os nascituros não possuem forma nem dimensão e, portanto, podem ser imaginados de diversas maneiras, do tamanho de um bicho-da-seda ou de uma formiga, em pé ou agachados, e seu número é infinito. Aos não nascidos, os viventes fazem indagações sobre si mesmos e procuram deixar uma boa impressão, mas como estes não apresentam um traço contínuo e se assemelham aos grãos de areia que se perdem no tempo, causam apreensão e desespero aos vivos. Desse modo,

se pensa que o número de nascituros supera grandemente o de todos os vivos e de todos os mortos, e, nesse caso, em cada poro de pedra acumulam-se multidões invisíveis, amontoados nas encostas do funil, como nas arquibancadas de um estádio, e, uma vez que a cada geração a descendência de Laudômia se multiplica, em cada funil se abrem centenas de funis, cada qual com milhões de pessoas que devem nascer e esticam os pescoços e abrem a boca para não sufocar [...].<sup>9</sup>

Assim como as esferas de vidro no palácio de metal de Fedora, portanto, a cidade dos não nascidos representa diferentes versões de Laudômia. Ao contrário da cidade de pedra, onde os desdobramentos possíveis são projeções dos sonhos e dos desejos humanos, as diferentes Laudômia são arquitetadas pelo medo que seus habitantes têm dos nascituros, criaturas sem forma ou tamanho, cuja existência é infinita.

O medo talvez seja uma das mais fortes e naturais emoções humanas. Segundo Júlio Jeha e Lyslei Nascimento,<sup>10</sup> na literatura e em outras artes, essa emoção configura-se como fato estético, funcionando como uma estratégia para envolver e entreter o leitor. Seria possível, então, aproximar medo e prazer: “Ao tematizar essa emoção básica para a sobrevivência, a literatura não só chama a atenção para uma tomada de consciência de um perigo, mas também

---

<sup>8</sup> CALVINO, 2011, p. 127.

<sup>9</sup> CALVINO, 2011, p. 128-129.

<sup>10</sup> JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. A construção do medo em Edgar Allan Poe e em Moacyr Scliar. *Letras*, Belo Horizonte, n. 58, p. 12-13, 2018.

lança luz sobre a imaginação e a capacidade desse discurso estimular o prazer”.<sup>11</sup> Dessa maneira, no texto literário, a construção do medo é uma forma de fazer com que o leitor sinta prazer com a narrativa, estando ambos, portanto, ligados um ao outro mas também ao desejo: desejo de sentir prazer com a leitura, ainda que possa passar pela fruição do medo.

Em seus relatos, Marco Polo descreve para Kublai Khan cidades que representam desejos, como em Fedora, mas também medos, como em Laudômia. São metrópoles possíveis, imaginadas ou sonhadas, que habitam o espaço da ficção: cidades invisíveis. A imaginação, então, é o princípio que estrutura essas narrativas, como explica o viajante ao imperador no diálogo a seguir:

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.<sup>12</sup>

Assim são narradas as cidades de Anastácia e de Zobeide, criadas a partir dos sonhos e dos desejos humanos. Na primeira, nenhum desejo é jamais desperdiçado e o viajante pode desfrutar daquilo que não pode gozar em outros lugares. A cidade, porém, esconde um poder enganoso: as fadigas podem tomar a forma dos desejos, ou vice-versa, e quando “você acha que está se divertindo em Anastácia [...] não passa de seu escravo”.<sup>13</sup> Zobeide também foi criada tendo-se como base o sonho de seus fundadores, que, em suas fantasias, perseguiam uma mulher de cabelos longos correndo nua por uma cidade desconhecida. No entanto, uma vez que não foram capazes de encontrar nem a mulher nem a cidade, mas apenas uns aos outros, decidiram construir uma metrópole tal qual a que haviam sonhado. Adelma e Argia, por sua vez, representam medos e apreensões.

Nas ruas de Adelma, os vivos se confundem com os mortos e, no rosto de cada um de seus habitantes, o viajante enxerga o rosto de alguém que já morreu: a quitandeira que pesa a couve na balança se parece com a sua avó e um homem febril que, encolhido no chão, se cobre com um cobertor, lembra-o de seu pai. Já em Argia, todas as casas, prédios e ruas são aterrados, de modo que “no lugar de ar existe terra”.<sup>14</sup> Devido à umidade, seus habitantes não têm força para abrir caminho por entre “as galerias das minhocas”<sup>15</sup> e permanecem, portanto, parados e

---

<sup>11</sup> JEHA; NASCIMENTO, 2018, p. 12.

<sup>12</sup> CALVINO, 2011, p. 44.

<sup>13</sup> CALVINO, 2011, p. 16.

<sup>14</sup> CALVINO, 2011, p. 116.

<sup>15</sup> CALVINO, 2011, p. 116.

deitados no escuro. Argia é a cidade que existe embaixo de um cemitério: suas casas são túmulos e seus habitantes estão todos mortos.

As cidades descritas pelo viajante, todas com nomes femininos, são invisíveis porque podem não ser reais, mas imaginárias ou sonhadas, como cidades de papel. O Marco Polo de Calvino, então, como aponta Renato Cordeiro Gomes, tece um novo *Livro das maravilhas*,<sup>16</sup> no qual as cidades narradas são inscritas como em um livro de registro. No entanto, as descrições do viajante são ambíguas, voláteis, compostas por palavras, mas também por gestos e objetos, e as cidades que descreve existem e não existem na ficção.

Embora os relatos de Marco Polo descrevam cidades imaginárias, elas são baseadas em um modelo de cidade real. No diálogo que abre o sexto capítulo, Kublai Khan torna-se narrador de uma cidade idealizada. Fazendo uma provocação a Polo, o imperador descreve uma cidade que muito se assemelha a Veneza, com “palácios principescos como umbrais de mármore na água”<sup>17</sup> e o “vaivém dos pequenos barcos que giram em zigue-zague movidos por longos remos”.<sup>18</sup> Quando o Khan pergunta se Polo conhece tal cidade, o viajante responde negativamente, mas quando, novamente pressionado, é questionado por que nunca menciona sua cidade natal em seus relatos, Polo responde: “Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza [...]. Para distinguir as qualidades de outras cidades, devo partir de uma que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza”.<sup>19</sup>

O viajante, então, reconhece em sua resposta que o processo de criação (ou fabulação) das cidades que narra se baseia em um modelo ou matriz, que é Veneza. Embora evite mencioná-la em seus relatos, muitos deles sugerem que as cidades imaginadas possuem duplas ou múltiplas faces. Segundo Domenico Scarpa, o projeto de *As cidades invisíveis* incluía, originalmente, uma categoria intitulada “As cidades duplas”<sup>20</sup> que, no entanto, foi descartada pelo escritor, “porque se deu conta de que muitas de suas cidades possuem uma natureza dialética e, portanto, essa categoria correria risco de se tornar muito cheia e genérica”.<sup>21</sup>

Em seu relato sobre Eusápia, que se insere em “As cidades e os mortos”, Polo descreve uma cidade que se divide em duas: a dos vivos e a sua necrópole. Após a morte, seus habitantes passam a viver em sua cópia subterrânea, “a fim de que o salto da vida para a morte seja menos

<sup>16</sup> POLO, Marco. *O livro das maravilhas*. Trad. Elói Braga Jr. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

<sup>17</sup> CALVINO, 2011, p. 81.

<sup>18</sup> CALVINO, 2011, p. 81.

<sup>19</sup> CALVINO, 2011, p. 82.

<sup>20</sup> SCARPA, 2007, p. 124. No original: “Le città duplici”.

<sup>21</sup> SCARPA, 2007, p. 124. No original: “perché si rende conto che troppe delle sue città posseggono una natura dialettica, e perciò quel contenitore rischierebbe di risultare troppo affollato e generico”.

brusco”,<sup>22</sup> realizando as mesmas tarefas das quais se encarregavam em vida ou, então, procuram um ofício diferente, de modo que entre os mortos existem mais “caçadores de leões, meio-sopranos, banqueiros, violinistas, duquesas, concubinas, generais”<sup>23</sup> do que na metrópole vivente. Gêmeas, essas cidades se confundem e não há como distinguir uma da outra. Por meio de uma confraria de encapuzados, que transita entre elas, os vivos recebem notícias dos mortos, ou vice-versa, e procuram imitar as inovações do seu duplo subterrâneo: entre ambas as Eusápias, “não existe meio de saber quem são os vivos e quem são os mortos”.<sup>24</sup>

Sobre Marósia, que se insere na categoria “As cidades ocultas”, por sua vez, uma sibila declarou que podia distinguir, em seu território, duas metrópoles distintas: a dos ratos e a das andorinhas. De acordo com a interpretação que seus habitantes deram ao oráculo, a primeira seria “uma cidade em que todos correm em galerias de chumbo, como bandos de ratos que comem restos caídos dos dentes dos ratos mais ameaçadores”.<sup>25</sup> A segunda, por outro lado, representaria uma época de felicidade, “em que todos os habitantes de Marósia voarão como andorinhas no céu de verão, [...] exibindo-se em volteios com as asas firmes, removendo do ar mosquitos e pernilongos”.<sup>26</sup> Ao retornar a Marósia, o viajante constata que a profecia havia se realizado, no entanto, a cidade que encontra não é exatamente como a que havia sido profetizada pela sibila: em vez de voarem como andorinhas, “as pessoas acreditam poder voar, mas já fazem muito se levantam do solo abanando balandras de morcego”.<sup>27</sup>

Já em Trude, que pertence à categoria “As cidades contínuas”, Polo chega de avião e, não fosse o grande letreiro com seu nome no aeroporto, se perderia em meio às outras metrópoles. Ao desejar deixar a cidade, o viajante é avisado por seus habitantes: “Pode partir quando quiser [...] mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto”.<sup>28</sup> Na edição ilustrada de *As cidades invisíveis*,<sup>29</sup> Matteo Pericoli, ao representar essa cidade, dispõe lado a lado cidades idênticas, ligadas umas às outras por estradas, de modo que a sua posição no desenho forma uma malha quadriculada, assemelhando-se a um tabuleiro de xadrez, que parece se estender infinitamente. Trude é, portanto, a reedição de um modelo.

---

<sup>22</sup> CALVINO, 2011, p. 101.

<sup>23</sup> CALVINO, 2011, p. 101.

<sup>24</sup> CALVINO, 2011, p. 102.

<sup>25</sup> CALVINO, 2011, p. 140.

<sup>26</sup> CALVINO, 2011, p. 140.

<sup>27</sup> CALVINO, 2011, p. 141.

<sup>28</sup> CALVINO, 2011, p. 118.

<sup>29</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

Assim como Eusápia e Marósia se dividem em duas – a cidade dos vivos e dos mortos, e a metrópole do rato e da andorinha, respectivamente –, Trude não possui começo nem fim, sendo ela própria, assim como as outras cidades que a cercam, reedições de um modelo: Veneza. Esta se apresenta como o duplo de todas as cidades invisíveis, uma vez que, nas narrativas que faz ao Khan, Polo parece mencioná-la indiretamente. Para Gomes, embora não seja mencionada pelo narrador-viajante, sua cidade natal está implícita no romance de Calvino. É por intermédio das narrativas feitas ao imperador, da linguagem, portanto, que o seu desenho se revela. Gomes afirma:

O que resta, então, é uma Veneza oculta, desrealizada, tão ou mais invisível que as cidades invisíveis, o duplo de todas as outras cidades que a imaginação do narrador produziu. Mas que se torna visível através delas, inscrita na superfície. Fixa-se como aquela armadura ou retículo que não se elimina da cabeça, em cujos espaços Marco Polo coloca as coisas que deseja recordar.<sup>30</sup>

Veneza, então, se apresenta como o duplo, a cidade implícita, mas que serve de ancoragem ou “planta-baixa”<sup>31</sup> para que todas as outras sejam arquitetadas. Ao retornar para o palácio do Khan, depois de uma expedição para coletar impostos, Polo descreve ao soberano a cidade de Valdrada, construída à beira de um lago. Ao chegar a Valdrada, o viajante se depara, porém, não apenas com uma, mas duas cidades: “uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo”.<sup>32</sup> Tudo o que acontece em uma acontece na outra, já que cada um de seus pontos é refletido por seu espelho aquático. Os habitantes da cidade, então, se veem continuamente refletidos pelo lago: quando “os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa”<sup>33</sup> ou quando “os assassinos enfiam a faca na veia mais escura do pescoço”,<sup>34</sup> trata-se, também, do sexo ou do assassinato refletido pelas águas. Como nas duas Valdradas, Veneza pode ser entrevista nas cidades invisíveis. Assim, o discurso de Polo é o fio que une essas metrópoles e é de seus relatos que, mais do que descrever o império do Khan, elas revelam-se como a recriação biográfica – um retrato de Veneza, que se revela e se desvela ao leitor, por entre a nuvem de fumaça, enquanto Polo e Kublai Khan fumam o cachimbo de âmbar.

---

<sup>30</sup> GOMES, 1994, p. 60.

<sup>31</sup> GOMES, 1994, p. 60.

<sup>32</sup> CALVINO, 2011, p. 53.

<sup>33</sup> CALVINO, 2011, p. 53.

<sup>34</sup> CALVINO, 2011, p. 53.

## 1.1 – O escrito e o não escrito

Pier Paolo Pasolini, na “Postfazione”<sup>35</sup> da edição italiana de *Le città invisibili*,<sup>36</sup> aponta para uma relação entre o real e o ficcional no romance, destacando também o caráter surreal e onírico de algumas das cidades de Calvino, assim como um diálogo com a obra de Platão. Para o cineasta, *As cidades invisíveis* segue uma tendência platônica na medida em que o princípio formador das cidades narradas por Marco Polo é o encontro entre a realidade e a idealidade. Pasolini afirma: “[...] na literatura arqueológica de Calvino sobreveio o platonismo, sob cujo signo aquela literatura nasceu. Todas as cidades que Calvino sonha, de infinitas formas, nascem invariavelmente do encontro entre uma cidade ideal e uma cidade real [...]”.<sup>37</sup> Sendo assim, o romance se configura como um lugar de tensão entre o real e o ideal, entre o que o cineasta se refere como o mundo concreto e o mundo das ideias.

Ao chegar a Eudóxia, o viajante depara-se não apenas com uma cidade mas também com um tapete. Neste, é possível contemplar o que seria a verdadeira forma da metrópole e, mesmo se à primeira vista “nada é tão pouco parecido com Eudóxia quanto o desenho do tapete”,<sup>38</sup> ao observá-lo com atenção, percebe-se que “todas as coisas contidas na cidade estão compreendidas no desenho, dispostas segundo as suas verdadeiras relações, as quais se evadem aos olhos distraídos pelo vaivém, pelos enxames, pela multidão”.<sup>39</sup>

Em certa ocasião, um oráculo foi interrogado sobre qual seria a misteriosa relação entre a cidade e o tapete, e a resposta obtida foi: “Um dos objetos [...] tem a forma que os deuses deram ao céu estrelado e às órbitas nas quais os mundos giram; o outro é um reflexo aproximativo do primeiro, como todas as obras humanas”.<sup>40</sup> Desse modo, o tapete de Eudóxia aproxima-se da referência a que Pasolini chamou de mundo das ideias platônico, sendo a metrópole uma referência ao mundo concreto. Em uma carta ao cineasta, Calvino comenta sobre esse aspecto de seu romance:

Sobre todas [as reflexões] domina a imagem extraordinária do futuro universal ocorrido todo uno, e no qual se perde um sentido, pelo qual o conhecimento torna-se também ele lembrança. E este ponto de vista já é motivo platônico e se irmana ao platonismo do qual você fala pouco depois. Você é o primeiro crítico que indica esta

<sup>35</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Postfazione. In: CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2016. p. 161-166.

<sup>36</sup> CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2016.

<sup>37</sup> PASOLINI, 2016, p. 165. No original: “[...] nella letteratura archeologica di Calvino, è saltato fuori il platonismo, sotto il cui segno quella letteratura è nata. Tutte le città che Calvino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale [...]”.

<sup>38</sup> CALVINO, 2011, p. 91.

<sup>39</sup> CALVINO, 2011, p. 91.

<sup>40</sup> CALVINO, 2011, p. 92.

componente platônica, que me parece central. E, em seguida, expõe muito bem, com um movimento que se afina àquele do livro, como a matéria do sonho é real.<sup>41</sup>

O diálogo com Platão, o elo entre o mundo concreto e o ideal, é uma constante no romance. Em uma conferência de 1983, intitulada “Mundo escrito e mundo não escrito”,<sup>42</sup> Calvino também aborda essa relação. Segundo o escritor, o mundo escrito seria aquele “feito de linhas horizontais onde as palavras se sucedem uma por vez”,<sup>43</sup> isto é, o mundo das palavras, da linguagem e da literatura. O mundo não escrito, por sua vez, seria o mundo real, de três dimensões, um emaranhado de imagens, pensamentos, emoções ou sensações confusas, no qual nem tudo é palpável ao entendimento humano. Para Calvino, deixar o conforto oferecido pelas páginas do mundo escrito é algo equivalente ao trauma do nascimento e, como a criança que acaba de nascer e chora por deixar o útero materno, na tentativa de ajustar seus olhos míopes à realidade, sente-se dor ao “tentar enfrentar o inesperado sem ser destruído”.<sup>44</sup>

A tarefa do escritor seria, desse modo, amenizar esse trauma, ou seja, fazer com que o mundo não escrito se torne legível por meio da linguagem. Para Calvino, o impulso da escrita estaria ligado ao que lhe é incompreensível ou desconhecido, “à falta de algo que se queria conhecer e possuir, algo que nos escapa”,<sup>45</sup> e, nesse sentido, afirma ser preciso “extrair novo combustível dos poços do não escrito”<sup>46</sup> para escrever. É a partir desse embate, portanto, entre o que é considerado realidade e o que é considerado ficcional, entre o escrito e o não escrito, que o escritor constrói seu mundo literário.

Segundo Mario Barenghi, em “A forma dos desejos: a ideia de literatura em Calvino”,<sup>47</sup> esse confronto seria central para o escritor, uma vez que a literatura, para ele, é “uma questão de fronteira – ou melhor, no plural, de fronteiras”.<sup>48</sup> Assim, quando procura definir o que é literatura, Calvino se detém sobre os seus limites, pois, por mais que esta se configure como um sistema que possui suas próprias regras, não é autossuficiente. De acordo com Barenghi:

Para Calvino, a literatura se coloca como algo intrinsecamente parcial, que só adquire sentido enquanto consciente de sua própria parcialidade: algo que tem significado e

---

<sup>41</sup> CALVINO citado por CORDEIRO, 2014, p. 16. No original: “Su tutte domina l’immagine straordinaria del futuro universale dato tutto insieme, e in cui si perde un senso, per cui la conoscenza diventa anch’essa ricordo. E questo vedi il caso è già motivo platonico e si collega al platonismo di cui dici poco dopo. Sei il primo critico che indichi questa componente platonica, che mi pare centrale. E benissimo vieni poi a spiegare, con un movimento che s’intona a quelli del libro, come la materia del sogno è reale”.

<sup>42</sup> CALVINO, Italo. Mundo escrito e mundo não escrito. In: \_\_\_\_\_. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 105-114.

<sup>43</sup> CALVINO, 2015b, p. 105.

<sup>44</sup> CALVINO, 2015b, p. 106.

<sup>45</sup> CALVINO, 2015b, p. 114.

<sup>46</sup> CALVINO, 2015b, p. 107.

<sup>47</sup> BARENGHI, Mario. A forma dos desejos: a ideia de literatura em Calvino. *Remate de Males*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 41-49, 2005.

<sup>48</sup> BARENGHI, 2005, p. 41.

valor enquanto não cessa de confrontar-se com aquilo que não é. [...] [A] literatura não deve perder – nem por um instante – os próprios limites.<sup>49</sup>

A conferência de Calvino, então, aponta para uma relação entre a linguagem e o que é considerado por ele como realidade. Para o escritor, o mundo escrito se apresenta como um espaço não totalizante, uma vez que a literatura, ou a linguagem, não é capaz de representar o mundo não escrito em todos os seus aspectos, ponto por ponto.

No ensaio “O miolo do leão”,<sup>50</sup> Calvino afirma que são poucas, porém insubstituíveis, as coisas que a literatura pode ensinar:

a maneira de olhar o próximo e a si próprio, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis”.<sup>51</sup>

A literatura pode ensinar a ironia, a tristeza, a piedade, o humor, no entanto, o resto deve ser aprendido “em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida [...]”<sup>52</sup> e, nesse sentido, para Calvino, a literatura se tornaria mais rica ao se relacionar com outras áreas do conhecimento. O escritor foi membro honorário do grupo matemático-literário Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* – Ateliê de Literatura Potencial), fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais, que pretendia criar restrições baseadas em modelos matemáticos para o texto literário, acreditando que, assim, este se tornaria mais interessante.

Desse período, podem ser destacadas três obras da produção de Calvino: *As cidades invisíveis*, *O castelo dos destinos cruzados*,<sup>53</sup> na qual a narrativa se desenvolve a partir de um baralho de tarô, e *Se um viajante numa noite de inverno*,<sup>54</sup> na qual o leitor é apresentado a dez inícios de romances inacabados.

Em outro ensaio, ainda, intitulado “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)”,<sup>55</sup> o escritor afirma que uma situação literária ideal se daria à medida que os romances fossem escritos para serem lidos por leitores improváveis, que não são necessariamente leitores apenas de romances. Os romances deveriam ser colocados em uma prateleira igualmente improvável, ao lado de livros não literários, que não são comumente encontrados lado a lado e cujo contato

<sup>49</sup> BARENGHI, 2005, p. 41.

<sup>50</sup> CALVINO, Italo. O miolo do leão. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c. p. 9-26.

<sup>51</sup> CALVINO, 2009c, p. 21.

<sup>52</sup> CALVINO, 2009c, p. 21.

<sup>53</sup> CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>54</sup> CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

<sup>55</sup> CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d. p. 190-195.



pode “produzir choques elétricos, curtos-circuitos”.<sup>56</sup> Desse modo, a literatura deveria procurar escrever sobre o que ainda não se sabe, o desconhecido ou incompreensível, fugindo do que já foi dito, do que se conhece. Como sugere Barenghi, o campo de ação da literatura seria a fronteira, o mundo a escrever e, portanto, a “literatura deve projetar-se além do já explorado, do já adquirido”.<sup>57</sup>

Se a literatura deve projetar-se para além de suas próprias fronteiras é porque não consegue representar o mundo não escrito em sua totalidade. Quando Marco Polo fala sobre Olívia ao Khan, ele o alerta que não se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, ainda que entre eles exista uma ligação. Assim, ao falar sobre a prosperidade da metrópole, o viajante menciona “palácios de filigranas com almofadas franjadas nos parapeitos dos bíficos; [e] uma girandola d’água num pátio protegido por uma grade [que] rega o gramado em que um pavão branco abre a cauda em leque”.<sup>58</sup> No entanto, a partir desse discurso, entende-se que Olívia é, ao contrário, “envolta por uma nuvem de fuligem e de gordura que gruda na parede das casas, que, na aglomeração das ruas, os guinchos manobram comprimindo os pedestres contra os muros”.<sup>59</sup> Polo, então, conclui que, se de fato existisse uma cidade de bíficos e pavões, ele deveria usar a imagem da nuvem de fuligem para descrevê-la. Assim, a verdadeira face da metrópole esconde-se sob a sua narrativa.

Tal como a narrativa sobre Olívia, a conferência de Calvino também sugere um ponto de contato entre a literatura e a realidade. Para Barenghi, o ponto central da argumentação do escritor seria a dificuldade de se encontrar um limiar entre ambos, em uma época “em que a percepção da realidade aparece colonizada (desfigurada, ofuscada, oculta) pelas palavras”.<sup>60</sup> Ao falar sobre Olívia, Polo não se preocupa em descrevê-la tal como realmente é, mas, por meio de seu discurso, arquiteta uma outra cidade, a dos pavões brancos e dos palácios com filigranas.

Ao descrever Pirra, o viajante também admite que antes de conhecê-la já havia formado em sua mente uma imagem de como deveria ser: “encastelada nas encostas de um golfo, com amplas janelas e torres, fechada como uma taça, com uma praça em seu centro profunda como um poço e com um poço em seu centro”.<sup>61</sup> No entanto, no dia em que realmente colocou seus pés na cidade, constatou que era diferente do que havia imaginado e, assim, “tudo o que

---

<sup>56</sup> CALVINO, 2009d, p. 191.

<sup>57</sup> BARENGHI, 2005, p. 42.

<sup>58</sup> CALVINO, 2011, p. 59.

<sup>59</sup> CALVINO, 2011, p. 59.

<sup>60</sup> BARENGHI, 2005, p. 41.

<sup>61</sup> CALVINO, 2011, p. 87.

imaginava foi esquecido; [e] Pirra tornara-se aquilo que é Pirra”,<sup>62</sup> isto é, uma metrópole que “não tinha vista para o mar, escondido atrás de uma duna baixa e ondulada”.<sup>63</sup>

Polo estrutura, assim como no relato de Olívia, uma outra cidade, criando com sua imaginação uma imagem ideal que, por isso mesmo, não condiz com a realidade. Dessa maneira, essa literatura evocada pela obra de Calvino partiria do mundo não escrito, porém, não se limitaria a copiá-lo, a imitar a realidade e a experiência: a partir do emaranhado de imagens e sensações confusas que o compõem, a literatura pode criar o mundo ficcional.

Segundo Bruna Fontes Ferraz, em *O universo em um livro: As cosmicômicas, de Italo Calvino*,<sup>64</sup> a relação entre o mundo escrito e o não escrito, como descrita pelo escritor, pode parecer binária e dualista, como se ele estivesse propondo uma ruptura ou uma fusão definitiva entre ambos. No entanto, o que Calvino sugere é, na verdade, um ponto de contato, um *intermezzo* entre os dois mundos, “que permite, partindo da potencialidade infinita do mundo não escrito, restringir-lhe em palavras”.<sup>65</sup> A literatura de Calvino, desse modo, partiria do que se gostaria de conhecer ou do que lhe escapa. Para o escritor, é apenas quando procura tratar sobre o indizível, sobre o não escrito, que a literatura cumpre sua tarefa. Esse seria o segredo dos grandes escritores que, segundo Calvino, ao tentar transmitir uma experiência, sabem manter intacta a força dos desejos.

Como a trajetória de um pêndulo, portanto, a literatura de Calvino parte do mundo para chegar à escrita e da escrita para alcançar a realidade. É nesse ponto de fronteira, limiar entre o escrito e o não escrito, que o escritor pressiona a ponta de sua caneta e com ela traça os contornos de seu mundo ficcional, buscando encontrar, com isso, o desconhecido e o indizível. Assim, Calvino escreve sobre o que há do outro lado das palavras, sobre o que quer “sair do silêncio, significar através da linguagem, como que dando golpes em um muro de prisão”.<sup>66</sup>

## 1.2 – O dizível e o indizível

No romance de Calvino, Marco Polo e Kublai Khan ora caminham pelo jardim de magnólias do palácio, ora jogam xadrez ou fumam juntos. Enquanto isso, o narrador-viajante descreve ao imperador as localidades que visitou, admitindo fazer referências indiretas à sua

---

<sup>62</sup> CALVINO, 2011, p. 87.

<sup>63</sup> CALVINO, 2011, p. 87.

<sup>64</sup> FERRAZ, Bruna Fontes. *O universo em um livro: As cosmicômicas de Italo Calvino*. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

<sup>65</sup> FERRAZ, 2013, p. 27.

<sup>66</sup> CALVINO, 2015b, p. 114.

cidade natal em seus relatos. O Khan é, então, um personagem caracterizado pela escuta: ele permanece dentro dos confins de seu palácio e é por meio dos relatos de Polo que obtém informações sobre as cidades que fazem parte de seus domínios.

Quando recém-chegado ao império, o viajante era ignorante em relação às línguas que ali eram faladas. A sua comunicação com o Khan era limitada ao uso de gestos, grunhidos e objetos que trazia consigo de suas missões, além das engenhosas pantominas que articulava e que o imperador deveria interpretar, de modo que uma cidade poderia ser “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>67</sup> A princípio, portanto, como sugere Ferraz,<sup>68</sup> narrar era para Polo um movimento “de corpo inteiro”,<sup>69</sup> sem o qual os personagens não poderiam se comunicar.

Ferraz afirma ainda que na língua italiana a palavra *mugolare* é utilizada para exprimir a possibilidade de se falar sem usar a boca. De acordo com o dicionário Treccani,<sup>70</sup> o verbo se refere ao ato dos animais de “emitir sons inarticulados e subjugados [...] de boca fechada, em sinal de alegria, dor ou desejo”,<sup>71</sup> e, quando usado para se referir a seres humanos, quer dizer do ato de “emitir sons indistintos para exprimir dor, raiva, insatisfação, mas também prazer, admiração [...]”.<sup>72</sup> A princípio, portanto, as narrativas de Polo eram caracterizadas pelo ato de *mugolare*, uma vez que, como sugere Ferraz, é possível narrar mesmo sem usar palavras, pois grunhidos e ruídos também possuem significados que podem reverberar “em incontáveis sentidos”.<sup>73</sup>

O Khan procurava, então, decifrar os símbolos que Polo lhe apresentava, mas nunca tinha certeza da relação entre eles e as localidades visitadas por seu embaixador. Era possível, devido ao seu caráter ambíguo, interpretar os emblemas que o viajante propunha de diversas formas, percorrê-los com a imaginação, “parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente”,<sup>74</sup> o que leva o imperador a pensar que, talvez, seu império “não passe de um zodíaco de fantasmas da mente”.<sup>75</sup> Quando finalmente aprende as línguas do Levante, o viajante

---

<sup>67</sup> CALVINO, 2011, p. 26.

<sup>68</sup> FERRAZ, Bruna Fontes. *Sapore, sapere*: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino. 2018. 225 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

<sup>69</sup> FERRAZ, 2018, p. 86.

<sup>70</sup> TRECCANI. Disponível em: <<http://www.treccani.it/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

<sup>71</sup> MUGOLARE, 2018.

<sup>72</sup> MUGOLARE, 2018.

<sup>73</sup> FERRAZ, 2018, p. 74.

<sup>74</sup> CALVINO, 2011, p. 41.

<sup>75</sup> CALVINO, 2011, p. 26.

passa a usar palavras e expressões cada vez mais articuladas em suas narrativas, de modo que estas se tornam precisas e minuciosas. No entanto, essa mudança não implica necessariamente uma melhoria na comunicação entre os personagens; o que ocorre é, na verdade, o contrário:

Mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz do que no passado: claro que as palavras serviam muito 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>76</sup>

Sendo assim, a mudança da linguagem mediada pelo corpo, permeada por gestos e grunhidos, para a linguagem mediada pela boca, repleta de palavras, implica uma perda e, por isso, o diálogo entre os personagens pode ser considerado menos feliz: o caráter ambíguo e sugestivo das pantominas de Polo é destituído e em seu lugar se instalam palavras e expressões precisas e minuciosas, que limitam a ambivalência de sentido permitida pelos gestos e pelos objetos.

Ao chegar a Tamara, o viajante se depara com uma cidade onde tudo o que vê aparece já acompanhado por um discurso ou por uma interpretação, e ele não sabe dizer, “sob esse carregado invólucro de símbolos”,<sup>77</sup> qual a forma verdadeira da cidade. Ao caminhar por suas ruas, seus “olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas [...]”,<sup>78</sup> e Polo é levado a tentar decifrar cada um dos símbolos que surgem diante de si. Uma pegada na areia pode significar a passagem de um tigre, uma flor de hibisco pode sugerir o fim do inverno e, na porta dos templos, os deuses são representados por seus atributos, “a cornucópia, a ampulheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem conhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada”.<sup>79</sup> O olhar do viajante, então, percorre as ruas da metrópole como páginas escritas, tentando decifrar seus signos, no entanto, “a cidade diz tudo que você deve pensar”<sup>80</sup> e ele acaba apenas por registrar os nomes com os quais ela própria se define.

Tudo o que Polo vê em Tamara é já acompanhado por um discurso, por uma interpretação, que limita a ambivalência de sentidos que os símbolos poderiam ter. Nesse sentido, o mundo se apresenta “já conquistado, colonizado pelas palavras”,<sup>81</sup> e tal como as palavras do narrador limitam a comunicação entre o viajante e o Khan, a linguagem também limitaria a compreensão do que o escritor define como realidade, isto é, o mundo não escrito,

---

<sup>76</sup> CALVINO, 2011, p. 42.

<sup>77</sup> CALVINO, 2011, p. 18.

<sup>78</sup> CALVINO, 2011, p. 17.

<sup>79</sup> CALVINO, 2011, p. 17.

<sup>80</sup> CALVINO, 2011, p. 18.

<sup>81</sup> CALVINO, 2015b, p. 109.

sensorial e tangível, um emaranhado de emoções, pensamentos, experiências e desejos humanos.

Calvino sugere, então, que o hábito da leitura teria transformado o *Homo Sapiens* em *Homo Legens*, embora o segundo não necessariamente seja mais sábio que o primeiro, uma vez que “[o] homem que não lia sabia ver e ouvir 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 [...]”.<sup>82</sup> A tentativa de restringir o mundo não escrito em palavras implicaria uma perda, uma vez que a linguagem não é capaz de descrevê-lo em sua totalidade e, por isso, mesmo quando são capazes de falar uma mesma língua, o viajante e o imperador ainda insistem em fazer uso de gestos e objetos para se comunicar.

Ora, o que fascina o imperador nos relatos de Marco Polo é, como afirma Ferraz, o poder significativo dos emblemas evocados por ele, isto é, a possibilidade de, a partir de um objeto ou de uma pantomina, se extrair diversos significados. Nesse sentido, Walter Benjamin afirma, em “O narrador”,<sup>83</sup> que “metade da arte da narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações”,<sup>84</sup> de modo que o leitor ou ouvinte seja livre para interpretar os fatos narrados como desejar. Assim, ao ouvir as descrições do viajante, o Khan se lembra do primeiro gesto ou símbolo que havia sido usado para representá-lo e, no “vazio não preenchido por palavras”,<sup>85</sup> permite-se percorrê-las com a sua imaginação.

Para Benjamin, a arte de narrar remontaria a dois tipos de narradores tradicionais, representados pela imagem do “camponês sedentário”<sup>86</sup> e do “marinheiro comerciante”.<sup>87</sup> O primeiro se refere ao indivíduo que, sem deixar sua terra natal, teria profundo conhecimento sobre suas histórias, lendas e tradições e, por meio de suas narrativas, procuraria transmitir a experiência que adquiriu ao longo de sua vida para as próximas gerações. O segundo, por sua vez, se refere ao indivíduo que, ainda jovem, deixa sua cidade para viajar por terras distantes. “Quem viaja tem muito o que contar”,<sup>88</sup> conforme sugere Benjamin, e, ao retornar para casa, o viajante-narrador relataria suas experiências no estrangeiro, assim como as histórias e lendas dos povos que conheceu em sua jornada.

---

<sup>82</sup> CALVINO, 2015b, p. 109.

<sup>83</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 213-240.

<sup>84</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 219.

<sup>85</sup> CALVINO, 2011, p. 41.

<sup>86</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 214.

<sup>87</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 214.

<sup>88</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 214.

O camponês sedentário e o marinheiro comerciante, portanto, representariam duas linhagens distintas de narrador. No entanto, ambas não se constituem como formas fixas e a “extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos”.<sup>89</sup> Desse modo, um mesmo indivíduo poderia encarná-los em diferentes momentos de sua vida, como no sistema corporativo medieval, no qual mestres artesãos e “artífices viajantes”<sup>90</sup> trabalhavam juntos em uma mesma oficina e cada mestre já havia sido um trabalhador viajante antes de se fixar em uma determinada localidade.

O Marco Polo de Calvino, então, remontaria à linhagem do marinheiro comerciante, pois deixa os confins do palácio imperial para visitar terras distantes e, ao voltar, relata suas experiências, não sem trançar a esses relatos sua própria história. Ele seria, desse modo, um viajante-narrador. Kublai Khan, por sua vez, permanece dentro dos muros de sua fortaleza, escutando os relatos do mercador quando este retorna para o seu lado. No entanto, ele também se torna narrador quando, ao escutar as narrativas de seu embaixador, permite-se percorrê-las com o pensamento, perder-se em meio às palavras:

— 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>91</sup>

Marco Polo, porém, repreende o Khan por estar distraído, afirmando que lhe descrevia justamente essa cidade quando o imperador o interrompera. Como afirma Ferraz, então, se a cidade narrada pelo Khan era a mesma que o viajante lhe descrevia, “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”.<sup>92</sup> Desse modo, o imperador torna-se narrador da metrópole onde as palmeiras tocam harpa com as folhas ao vento, mas cuja autoria pode ser atribuída ao viajante.

Se, como afirma Benjamin, a arte narrativa é a arte de se recontar histórias e, à medida que “o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”,<sup>93</sup> o Khan também pode se tornar um narrador. Em seus diálogos com o viajante, suas mãos ora

<sup>89</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 215.

<sup>90</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 215.

<sup>91</sup> CALVINO, 2011, p. 43.

<sup>92</sup> FERRAZ, 2018, p. 88.

<sup>93</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 221.

se ocupam com o cachimbo de âmbar, ora com as peças de xadrez que estão à sua frente e, ocupado com essas atividades, permite que as narrativas de Polo sejam gravadas em sua memória, para depois reproduzi-las. Essa reprodução, no entanto, não é idêntica ao que poderia ser visto como original, uma vez que a mente do imperador “partia por conta própria”<sup>94</sup> e, às narrativas, se somam as suas próprias experiências, e “o novo narrador, até então ouvinte, cunha suas próprias marcas na matéria que narra”.<sup>95</sup>

O Khan, ou o leitor, destinatário do texto, é livre para interpretar os relatos de Polo como desejar, tornando-se também um narrador, mas imprimindo seu próprio tom à narrativa. As suas palavras revelam um outro lado das cidades invisíveis, do mesmo modo que as descrições do viajante revelam uma outra face de Veneza; uma face marcada pelas suas próprias experiências, mas que não é capaz de revelá-la em sua totalidade, sendo limitada pela linguagem.

A restrição do mundo não escrito em palavras sugere a perda do que poderia ser visto como a sua essência. Em outras palavras, se a realidade representa uma potencialidade infinita, a tentativa de traduzi-la em signos verbais é limitadora. No conto “Parábola do palácio”,<sup>96</sup> Jorge Luis Borges afirma que a linguagem não pode descrever o mundo em sua totalidade. No texto, o Imperador Amarelo acompanha um poeta em um passeio pelo seu palácio, cuja extensão parece não ter limites e a arquitetura parece ter sido planejada para confundir seus visitantes, “suas avenidas retas sofriam uma curvatura muito suave mas contínua e secretamente em círculos”.<sup>97</sup> Em seu passeio, os personagens cruzam rios em canoas de sândalo, jardins, pátios, antecâmaras, bibliotecas, sem conseguir se desvincular “do sentimento de estar perdidos, que os acompanhou até o fim”<sup>98</sup> e, também, sem conseguir discernir o que era realidade e o que era sonho, pois “o real se confundia com o sonhado, ou, melhor dizendo, o real era uma das configurações do sonho”.<sup>99</sup>

A vasta estrutura do palácio provoca uma vertigem: os personagens não sabem diferenciar o que está dentro ou fora de seus limites, ou que é real e o que faz parte de um sonho. Em seu itinerário interminável, a cada cem passos que davam, o imperador e o poeta podiam avistar uma torre, que “para os olhos a cor era idêntica, mas a primeira de todas era amarela e a última escarlate, tão delicadas eram as gradações e tão longa a série”.<sup>100</sup> Ao chegar à penúltima

---

<sup>94</sup> CALVINO, 2011, p. 43.

<sup>95</sup> FERRAZ, 2018, p. 88.

<sup>96</sup> BORGES, Jorge Luis. Parábola do palácio. In: \_\_\_\_\_. *Antologia pessoal*. Trad. Davi Arrigucci Jr., Helena Kehl, Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 104-106.

<sup>97</sup> BORGES, 2012b, p. 104.

<sup>98</sup> BORGES, 2012b, p. 104.

<sup>99</sup> BORGES, 2012b, p. 105.

<sup>100</sup> BORGES, 2012b, p. 105.

torre, porém, o poeta, que até então parecia indiferente às maravilhas que saltavam aos seus olhos, canta os versos que o levariam à morte:

O certo, o inacreditável, é que no poema estava inteiro e minucioso o palácio enorme, com cada ilustre porcelana e cada desenho em cada porcelana e as penumbras e as luzes dos crepúsculos e cada instante desventuroso ou feliz das gloriosas dinastias de mortais, de deuses e dragões que nele viveram desde o interminável passado.<sup>101</sup>

Ao ouvir o poeta cantar seus versos, o Imperador Amarelo ordenou que o executassem imediatamente, pois, com suas palavras, lhe havia “arreatado” o palácio. De acordo com o narrador do texto, no entanto, haveria outras versões acerca do destino do poeta, lendas e ficções que diziam que “[n]o mundo não pode haver duas coisas iguais; bastou [...] que o poeta pronunciasse o poema para que o palácio desaparecesse, como que abolido ou fulminado pela última sílaba”.<sup>102</sup>

Ora, no relato de Borges, o palácio é símbolo do universo, da imensidão, do infinito e, portanto, a tentativa de representá-lo por meio da linguagem seria limitadora, implicando na perda do que poderia ser considerado a sua essência. Ao condenar o poeta à morte, o imperador acusa-o de “arreatar-lhe” o palácio, isto é, de tê-lo tirado à força, de tê-lo roubado, como se o palácio pudesse se perder em meio aos versos do poema. O poeta, desse modo, é assassinado: a sua obra não é uma representação perfeita, ponto por ponto, do enorme palácio do imperador e, por isso, não pode coexistir com este. O poeta morre para que a sua obra imperfeita seja esquecida.

Assim como o Imperador Amarelo, o Marco Polo de Calvino também entende que a linguagem é um sistema falho e que não pode representar o mundo tal como ele é. É por isso que evita mencionar Veneza diretamente em suas narrativas, deixando-a oculta em meio às outras cidades, com medo de, ao restringi-la em palavras, perdê-la, tal como o palácio no relato de Borges. Ao ser questionado sobre isso pelo Khan, o viajante reconhece que “[a]s margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se”<sup>103</sup> e, por isso, falar de Veneza mesmo que por meio de outras cidades significaria perdê-la. É essa a conclusão a que chega 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”.<sup>104</sup>

Tentar restringir o mundo não escrito em palavras é perdê-lo, anulá-lo, uma vez que a linguagem pode apenas fazer alusões a ele, incapaz de copiá-lo, mas, ao mesmo tempo, criá-lo. O medo de Marco Polo é então justificado: embora suas narrativas tenham Veneza como

<sup>101</sup> BORGES, 2012b, p. 105.

<sup>102</sup> BORGES, 2012b, p. 105.

<sup>103</sup> CALVINO, 2011, p. 82.

<sup>104</sup> CALVINO, 2011, p. 82.



modelo, elas não a reproduzem ponto por ponto. Ao contrário, o que se tem é um reflexo em negativo da cidade implícita no romance, como em Valdrada, onde a metrópole terrena espelha a do lago, porém, o reflexo produzido pela água é sempre distorcido. Como o lago, as palavras podem apenas criar reflexos disformes da realidade.

O viajante-narrador, constrói um império à margem do império dos tártaros, o da linguagem, dentro do qual as possibilidades de narrar são infinitas, embora as narrativas não o sejam. Assim como a cidade dos nascituros em Laudômia, que guarda em seus habitantes sem forma nem tamanho infinitas possibilidades, as narrativas de Polo também representam um repertório múltiplo e potencial. As palavras são usadas para que sejam criados mundos ficcionais; estes podem aludir ao não escrito, no entanto, não se trata simplesmente de traduzi-lo, mas de iluminá-lo. É nesse sentido que o movimento entre ambos pode ser considerado pendular: a realidade pode jogar luz sobre a ficção, mas o contrário também pode acontecer. No jogo entre visível e invisível, entre luz e sombra, é que o texto se entretence.

Em suas narrativas, o viajante deixa vislumbrar, sempre, faces de Veneza, faces invisíveis que, no entanto, podem ser entrevistas nas cidades que o viajante narra. As cidades invisíveis, portanto, como um Jano (o deus bifronte) em espelhamento infinito, representam mundos possíveis, imaginários ou utópicos, que são baseados nos sonhos, desejos e nos medos humanos, mas não completamente fabulares, pois também dizem respeito à realidade. Assim, quando Calvino afirma na carta a Pasolini que “a matéria do sonho é real”,<sup>105</sup> ele se refere a essa outra face da realidade que é iluminada pela linguagem, que só pode ser vista por meio de um filtro de palavras.

### 1.3 – O cristal e a chama

Em 1984, Calvino foi convidado a proferir um ciclo de seis palestras na Universidade de Harvard, que tratariam de seis valores literários a serem mantidos, para ele, no milênio que estava por vir e que estariam ligados ao conceito de literatura: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Como o escritor morreu antes que todas as palestras pudessem ser realizadas, apenas cinco foram escritas. Com exceção da proposta da consistência, as outras foram publicadas em um volume póstumo intitulado *Seis propostas para o próximo milênio*.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> CALVINO citado por CORDEIRO, 2014, p. 16.

<sup>106</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2015d.

Ao discorrer sobre a leveza, Calvino retoma o mito grego que narra a luta entre Medusa e Perseu, no qual o herói, para vencer, se sustenta “sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento”<sup>107</sup> e, sem olhar diretamente para os olhos do monstro (fazê-lo significaria transformar-se em pedra, em peso), Perseu vence ao confrontar Medusa com a sua própria imagem, refletida em um escudo de bronze, que funciona como espelho. Para Calvino, a força do herói se concentra na sua recusa em olhar diretamente para o monstro, o que o escritor chama de visão oblíqua do personagem mitológico, sem, contudo, recusar a “realidade do mundo de monstros que estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal”.<sup>108</sup>

A partir desse mito, Calvino afirma que a sua literatura se esforçaria por subtrair o peso da realidade, da linguagem e da estrutura da narrativa, assim como Perseu que, para derrotar o monstro que transforma tudo em pedra, deve elevar-se aos céus com leveza. Não se trata, porém, de uma negação do peso do mundo real – Perseu, em momento algum, nega a monstruosidade de Medusa –, mas do seu espectro refletido em um espelho, um escudo de bronze:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.<sup>109</sup>

Ao subtrair o peso da linguagem, portanto, a literatura para Calvino parece situar-se em um limiar entre o real e o ficcional, o visível e o invisível, o mundo escrito e o mundo não escrito. A linguagem, então, parece ser o que o escudo de bronze é para Perseu: sua defesa e sua proteção contra o trauma que representa o mundo real, mas também sua arma, sem a qual é impossível enfrentar o monstro com serpentes na cabeça que é a realidade. Sendo assim, as palavras são o meio pelo qual a realidade pode se exprimir, ainda que de forma parcial, ou seja, ainda que o reflexo produzido pelo escudo de bronze se revele distorcido.

Na proposta em que trata sobre a exatidão, Calvino admite que, ao escrever, se sente tentado a abarcar “todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter”,<sup>110</sup> isto é, sente-se atraído pela ideia de englobar com suas palavras todo o mundo não escrito. No entanto, sabe que essa é uma tarefa impossível e, para combater essa tentação, procura limitar o campo de sua escrita, prestando atenção aos detalhes e aos detalhes dos detalhes, subdividindo-os em

---

<sup>107</sup> CALVINO, 2015d, p. 18.

<sup>108</sup> CALVINO, 2015d, p. 19.

<sup>109</sup> CALVINO, 2015d, p. 21.

<sup>110</sup> CALVINO, 2015d, p. 85.

porções cada vez menores, de modo que se vê preso por uma outra vertigem, não a do “infinitamente vasto”,<sup>111</sup> mas a do “infinitamente mínimo”.<sup>112</sup> Ainda que as palavras pareçam indicar uma determinada ordem, o mundo não escrito também representa uma potencialidade sem fim. De acordo com Calvino:

O universo desfaz-se numa nuvem de calor, precipita-se irremediavelmente num abismo de entropia, mas no interior desse processo irreversível podem aparecer zonas de ordem, porções do existente que tendem para uma forma, pontos privilegiados nos quais podemos perceber um desenho, uma perspectiva. A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo.<sup>113</sup>

Assim, para o escritor, o mundo não escrito se revela aos seus olhos míopes como algo que não pode ser totalmente compreendido e o mundo escrito, ao contrário, parece posto em ordem. Isso, porém, é uma ilusão: a página escrita representa um universo tão amplo quanto a realidade, dentro do qual as possibilidades também são infinitas. É por isso que, entre as cidades descritas por Marco Polo, algumas não têm forma, tamanho ou fim, como Cecília, onde os espaços se misturam e nem o viajante nem o pastor com quem conversa sabem como chegaram até ali, ou mesmo como sair. Apenas as cabras reconhecem as ervas no chão.

Ainda ao tratar da exatidão, Calvino evoca duas imagens distintas, o cristal e a chama, que evidenciam o modo como a literatura, para o escritor, se situa em um território de fronteira entre o visível e o invisível. O cristal representaria as formas rígidas, sendo “imagem da invariância e de regularidade das estruturas específicas”,<sup>114</sup> e, pela sua capacidade de refratar a luz, assim como seu “facetado preciso”,<sup>115</sup> é o modelo de perfeição para Calvino. A chama, por outro lado, encontra-se no quarto estado da matéria, o plasma, obtido apenas quando uma substância no estado gasoso é aquecida até atingir temperaturas extremamente elevadas. Assim, não tem uma forma precisa, não é rígida como o cristal, ao contrário, é símbolo de incessante agitação. Embora o escritor admita sua preferência pelo primeiro, ele também reconhece o valor da chama: “duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de despender a matéria circunstante [...]”.<sup>116</sup>

*As cidades invisíveis* é o romance em que Calvino acredita ter expressado da melhor maneira possível a tensão entre esses dois símbolos contrários, que, a um mesmo tempo, se complementam. Enquanto o cristal aponta para uma imagem de solidez, a chama conota fluidez,

<sup>111</sup> CALVINO, 2015d, p. 85.

<sup>112</sup> CALVINO, 2015d, p. 85.

<sup>113</sup> CALVINO, 2015d, p. 86.

<sup>114</sup> CALVINO, 2015d, p. 87.

<sup>115</sup> CALVINO, 2015d, p. 86.

<sup>116</sup> CALVINO, 2015d, p. 87.

então, “racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas”.<sup>117</sup> Segundo o escritor, sob o signo único das cidades foi possível exprimir diferentes reflexões e pensamentos, bem como criar uma estrutura multifacetada na qual nenhum texto é mais importante do que o outro, “numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia”,<sup>118</sup> mas que, como as teias de aranha que sustentam a cidade de Otávia sobre um abismo, permite que uma rede seja criada e que nela possam ser traçadas trajetórias “múltiplas e ramificadas”.<sup>119</sup>

Para Renato Cordeiro Gomes, Marco Polo é o narrador proliferante do romance de Calvino, que simboliza a imagem da chama. Isso porque as suas narrativas parecem estar sempre envolvidas por uma nuvem de fumaça, uma vez que o personagem não se preocupa em descrever os aspectos físicos e econômicos das localidades visitadas, mas evoca imagens efêmeras destas. Marco Polo viaja pelo império da linguagem e, ao retornar ao jardim de magnólias do Khan, “traz uma forma vazia (uma imagem abstrata de cidade) que é preenchida por formas singulares e sensíveis, descritas com grande abundância de detalhes”.<sup>120</sup>

Nesse sentido, essas narrativas se assemelham ao plasma, que não possui uma forma definida e, entre as poucas maneiras em que pode ser encontrado no planeta, talvez a mais expressiva seja o fogo.

Kublai Khan, por sua vez, personifica a imagem do cristal: racional, geométrico, algebrizante e sólido. Em certo ponto do romance, ele deseja reduzir todo o seu império a um tabuleiro de xadrez, dentro do qual todas as cidades descritas por Polo passam a ser representadas pelas peças do jogo: peões, torres, cavalos, bispos, reis e rainhas. A conclusão a que chega é a de que todos os territórios conquistados, todas as guerras que ruíram outros impérios e todos os soberanos que se tornaram seus vassallos, não amontoam nada mais que um tabuleiro de madeira, “um emblema do nada”.<sup>121</sup>

O contato entre o cristal e a chama produz, então, uma faísca e, a partir desse embate, “é estabelecido um jogo produtor de sentido que permite ver o invisível, que dá a ver essas cidades feitas de textos [...]”.<sup>122</sup> *As cidades invisíveis*, desse modo, configura-se como um lugar de tensão entre o real e o ficcional, o mundo escrito e o não escrito, o cristal e a chama. A cidade, segundo Gomes, “é o território textual por excelência da transmissão e da estocagem, da multiplicidade potencial, um universo jamais saturado de imagens”,<sup>123</sup> e, por isso, é o signo

---

<sup>117</sup> CALVINO, 2015d, p. 87.

<sup>118</sup> CALVINO, 2015d, p. 88.

<sup>119</sup> CALVINO, 2015d, p. 88.

<sup>120</sup> GOMES, 1994, p. 41.

<sup>121</sup> CALVINO, 2015d, p. 88.

<sup>122</sup> GOMES, 1994, p. 41.

<sup>123</sup> GOMES, 1994, p. 42.

que, para Calvino, permitiu a maior gama de possibilidades narrativas. Polo, então, viaja pelo império da linguagem e constrói seus próprios mundos ficcionais, feitos de palavras, mas que refletem um modelo de realidade, que é a sua cidade natal.

Como as pessoas que visitam o museu de pedra de Fedora ou os homens que, insatisfeitos com a realidade que não condizia com seus sonhos, construíram Zobeide, Polo também arquiteta cidades de acordo com seus desejos, seus medos, suas fantasias e suas memórias. É o que ocorre também em Zenóbia, cidade que não pode ser classificada como feliz ou infeliz. Quando se pede a um de seus habitantes que descreva uma vida feliz, eles sempre imaginam uma cidade como Zenóbia, combinando de modo variável os elementos da metrópole. Em um mundo onde “os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por ela cancelados”,<sup>124</sup> Zenóbia é capaz de “conservar no tempo a forma dos desejos: ou, ao contrário, dar aos desejos sua própria forma”.<sup>125</sup>

Dessa maneira, tal como no mito de Perseu e da Medusa, o viajante deve refletir o monstro com seu escudo de bronze para vencer a batalha e, para isso, faz vislumbrar narrativas de tom fantástico. Esse reflexo, no entanto, é sempre distorcido: a imagem que se forma pelo espelho das palavras não condiz ponto por ponto com a realidade, ao contrário, elas criam uma forma inteiramente nova que, por mais que apresente certas semelhanças com o modelo, é diferente a cada narrativa.

O embate entre a ficção e a realidade, portanto, é o que possibilita que Marco Polo crie e recrie suas cidades invisíveis: imaginárias, sonhadas, utópicas, fabulares... Em *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz, essa tensão também aparece como motivo estruturante. Na coletânea, os diferentes tipos de textos aparecem acompanhados de um título que se refere a uma cidade e a uma data, que podem ser encontradas em mapas e em documentos históricos. No entanto, assim como as narrativas de Polo, que apresentam ao leitor descrições efêmeras das cidades visitadas, os textos de Queiroz quase não fazem referência aos aspectos físicos ou geográficos dessas localidades e, quando o fazem, estes não são importantes para o desenvolvimento das narrativas. Pelo contrário, o teor histórico desses textos é secundário, mas por meio deles se revelam textos fantásticos, poemas, inscrições em lápides. Seriam, pois, as cidades de Queiroz, assim como as de Calvino, imaginadas e imaginárias?

---

<sup>124</sup> CALVINO, 2011, p. 37.

<sup>125</sup> BARENGHI, 2005, p. 43.

## CAPÍTULO 2

### UM MAPA FICCIONAL DE MINAS GERAIS

*Li em algum lugar que todo homem vem ao mundo para encarnar um símbolo, que ignora, e realizar uma parte, irrisória ou significativa, do trabalho de construção da Cidade de Deus. Como toda cidade carece de memória, é óbvio que ao material concreto há de juntar-se, também, o material invisível, responsável pelo espírito que, ao fim e ao cabo, é a própria história do pensamento humano.*

(Maria José de Queiroz)

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, Maria José de Queiroz apresenta ao leitor uma coletânea de textos de diferentes gêneros: contos, poemas e a inusitada inscrição em uma lápide, nos quais a escritora faz referência às cidades e ao passado histórico de Minas Gerais. No livro, o território mineiro aparece como protagonista, evocado pela voz de uma narradora que procura entrecruzar acontecimentos históricos, relatos de contadores de casos e o que ela própria construiu ficcionalmente. Há, assim, um embate entre realidade e ficção que irei aproximar ao que Italo Calvino chamou de mundo não escrito e mundo escrito. A escritora, como uma atenta cartógrafa, traça um mapa ficcional de Minas Gerais, no qual cidades reais podem se mesclar ou se deixar enevoar por cidades ficcionais ou invisíveis.

O livro de Queiroz é composto por pequenos textos que podem ser lidos de forma independente, sem que haja uma ordem definida entre eles. Como em *As cidades invisíveis*, no qual Marco Polo não se preocupa em descrever os aspectos físicos ou econômicos das cidades que visita em suas viagens, a narradora de Queiroz também não se preocupa em fazer descrição das localidades, mas relatar histórias que podem ou não ter acontecido nesses lugares. Desse modo, em muitos desses textos, as referências a Minas Gerais parecem se limitar a títulos como Mariana, Sabará, Barão de Cocais ou Vila Rica, por exemplo, e datas, que vão de 1696 a 1972. É a partir dessas localidades e dessas datas que as narrativas se desenvolvem e o território mineiro passa a encarnar a ficção, tal como a Veneza de Calvino.

Para compor o livro, a escritora realizou um extenso trabalho de investigação, reunindo relatos de contadores de casos e pesquisando fontes históricas, como documentos e registros oficiais, enciclopédias e coletâneas aos quais faz referência em notas de rodapé: *Autos da*

*devassa da Inconfidência Mineira*,<sup>1</sup> *Arquivo histórico ultramarino de Lisboa*,<sup>2</sup> *História antiga de Minas Gerais*,<sup>3</sup> de Diogo Vasconcelos, *O negro e o garimpo em Minas Gerais*,<sup>4</sup> de Aires da Mata Machado Filho, *O diabo na livraria do Cônego*,<sup>5</sup> de Eduardo Frieiro, *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*,<sup>6</sup> de Auguste de Saint-Hilaire, só para citar algumas de suas referências explícitas. A voz da narradora, então, como um fio condutor, elabora um mapa ficcional de Minas Gerais, atuando como uma cronista que reconta o que lhe foi narrado, o que está registrado na História e o que ela construiu ficcionalmente.

Há, desse modo, uma tensão entre a escrita da História e a escrita da ficção no livro de Queiroz. Como sugere o subtítulo, “fábulas historiais”, os textos podem ser considerados historiais devido a seu forte componente histórico: as referências que permeiam as narrativas e poemas e que também podem ser encontradas em notas de rodapé. No entanto, deve-se levar em consideração, também, o seu aspecto fabular, a imaginação que é entrevista em meio a cidades reais e acontecimentos históricos citados, entre a Geografia e a História.

O subtítulo aponta, ainda, para uma relação intertextual importante: a obra de Garcilaso de la Vega,<sup>7</sup> cronista do século XVI de origem espanhola-peruana. Nascido no continente americano, herdeiro da nobreza espanhola por parte de pai, de quem também herdou o nome, e da nobreza inca por parte de mãe, Dona Isabel Chimu Ocllo, o cronista alcançou fama com seus *Comentarios reales*,<sup>8</sup> no qual descreve a estrutura e a cultura do antigo império inca. Segundo Queiroz, a primeira parte dessa obra se concentra sobre o povo e a cultura inca, e o cronista utilizou como referência a tradição oral, isto é, relatos que havia ouvido de seus familiares, assim como recordações de sua infância em Cuzco. Na segunda parte, porém, ele procura descrever a conquista e a colonização do continente americano, mais especificamente do território inca, e, para tanto, “não lhe faltaram documentos nem testemunhos de cronistas, viajantes e historiadores”.<sup>9</sup>

De acordo com Queiroz:

<sup>1</sup> AUTOS DA DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. Disponível em: <<http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

<sup>2</sup> ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA. Disponível em: <<http://www2.iict.pt/?idc=100>>. Acesso em: 16 set. 2018.

<sup>3</sup> VASCONCELOS, Diogo. *História antiga de Minas Gerais*. São Paulo: Itatiaia, 1999.

<sup>4</sup> MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Itatiaia, 1985.

<sup>5</sup> FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, 1981.

<sup>6</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

<sup>7</sup> QUEIROZ, Maria José de. Leão Hebreu e Garcilaso de la Vega, o Inca: um encontro à sombra de Platão. In: \_\_\_\_\_. *A América: a nossa e as outras*. Rio de Janeiro: Agir, 1992c. p. 95-116.

<sup>8</sup> INCA, Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*. México: Editorial Porrúa, 2006.

<sup>9</sup> QUEIROZ, 1992c, p. 111.

História ou fábula, os *Comentarios reales* são a melhor fonte de referência, de um nativo, sobre o antigo império inca. [...] Não obstante a proliferação de estudos e teses sobre o Império Inca, o livro de Garcilaso continua a frequentar as bibliografias e bibliotecas especializadas, o que demonstra que nem tudo era mito “Nenhum outro livro – segundo Ricardo Rojas – cala tão fundo na consciência americana nem abre tão vasto panorama na nossa gênese racial, nem recreia a alma com tão doces palavras”. Não há negar: a sua obra tem o prestígio mágico das epopeias inaugurais.<sup>10</sup>

Desse modo, as informações sobre o cotidiano dos incas, sobre a estrutura de seu império ou sobre como funcionavam a divisão de poderes e a cobrança de tributos, por exemplo, são permeadas por fábulas, contos e lendas, mas também pela memória fantasiosa do cronista. Queiroz afirma, ainda, que é devido a esse caráter híbrido que as crônicas de Garcilaso de la Vega passaram a ser designadas como “histórias noveladas” ou “fábulas historiais”, uma vez que, a um mesmo tempo, podem ser consideradas reais ou fabulares, o que é, também, uma forma de precaução contra possíveis críticas em relação à autenticidade dos depoimentos por ele utilizados.

As crônicas de Garcilaso de la Vega, apresentam-se desse modo, como modelos de narrativa para Queiroz, que busca imprimir a seus textos o mesmo tom ambíguo e indefinido dos *Comentarios reales*. Ao registrar relatos sobre a vida e o cotidiano dos mineiros, a escritora não se preocupa em atestar a veracidade dos fatos narrados e, embora muitas vezes estes sejam acompanhados por citações ou fontes históricas, não é o seu intuito limitar a sua escrita aos contornos da historiografia, mas, ao contrário, extrapolá-los, uma vez que eles podem se constituir de pistas falsas. Assim, já na primeira narrativa de *Como me contaram*, “O condenado de Vila Rica”, a cronista-narradora procura afirmar esse caráter híbrido de sua coletânea e se desvencilhar de possíveis críticas.

Nesse conto, a narradora relata a história de Homero da Silva Bernardes, tropeiro de profissão, a quem conheceu apenas “de ouvido”,<sup>11</sup> pois os fatos narrados teriam sido contados a ela por Eulália Bernardes Teixeira, neta do personagem. De acordo com Eulália, a tropa de Euleutério Divino Alvarenga realizava duas vezes por ano uma viagem entre Diamantina, Vila Rica e o Rio de Janeiro, transportando uma variada carga, que poderia conter queijos e diamantes, e também café, milho, feijão, mandioca ou açúcar. Em uma dessas expedições, em ocasião em que o tropeiro Homero o acompanhava, outros membros do grupo surpreenderam Euleutério, matando-o e aos seus escravos, roubando-lhe o carregamento. Homero é, no entanto, poupado, e a narradora sugere que, como o enredo seguido é o de Eulália, o leitor deve acreditar na inocência de seu avô. Sendo ordenado pelos assassinos que continuasse o caminho

---

<sup>10</sup> QUEIROZ, 1992c, p. 111-112.

<sup>11</sup> QUEIROZ, 1973, p. 19.



até Vila Rica, quando o tropeiro chega à cidade, é condenado a passar vinte anos em cárcere. Na prisão, aprende a trabalhar como sapateiro, ofício no qual se destaca e, após cumprir a pena, implora que lhe deixem continuar preso, até a sua morte.

Ao longo desse relato, embora possam ser encontradas referências a Michel de Montaigne,<sup>12</sup> Jorge Luís Borges<sup>13</sup> e Diogo Vasconcelos, a narradora não demonstra preocupação com a cronologia da história, isto é, em estabelecer as datas ou mesmo a hora do dia em que os fatos ocorreram. Ela afirma: “Felizmente não nos atormenta a tentação da referência exata: as datas precisas – dia, mês, ano do acontecido – gastaram-se na constante repetição da história”.<sup>14</sup> Desse modo, ao descrever a chegada de Homero a Vila Rica, por exemplo, ela sugere que ele possa ter chegado “ao cair da tarde, ou no dia seguinte”,<sup>15</sup> e o leitor poderia “escolher a hora que [...] pareça mais propícia”.<sup>16</sup>

O título do conto, além disso, pode induzir o leitor a estabelecer uma relação com o personagem histórico Tiradentes que, como o protagonista, também foi condenado em Vila Rica. Independentemente se o leitor acredita ou não na versão dos fatos relatada por Eulália, tal como o mártir da Inconfidência Mineira, o tropeiro é condenado pelo crime cometido por um grupo e os outros membros puderam seguir em liberdade. Desse modo, ainda que o título do conto configure uma exceção no livro de Queiroz, ele faz referência a um acontecimento histórico e localiza em Vila Rica seu protagonista.

Ao final da história, a narradora menciona o *Livro das mil e uma noites*,<sup>17</sup> o que sugere uma relação entre ela e Sherazade. Como a família de Eulália nega a versão da neta primogênita sobre a história do avô, preferindo acreditar que ele não havia morrido em cárcere, mas enquanto gozava de liberdade, a narradora afirma que, caso tivessem lido a coletânea de contos árabes, teriam adicionado o seguinte final ao relato, que pode ser encontrado na 351ª noite: “Assim Deus lhe deu a bênção, recompensou-o e exaltou-o. Deus, o Generoso, o Oculto”.<sup>18</sup> Tal como a princesa que seduz o sultão com o suspense de suas narrativas, para que este não corte sua cabeça na manhã seguinte, a narradora de Queiroz também procura seduzir o leitor, como se a sua voz fosse um fio que o conduzisse pelo passado histórico de Minas Gerais, fazendo proliferar inúmeras versões ou possibilidades, aspecto que reverbera por todo o livro.

---

<sup>12</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>13</sup> BORGES, Jorge Luis. *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé, 1972.

<sup>14</sup> QUEIROZ, 1973, p. 19.

<sup>15</sup> QUEIROZ, 1973, p. 22.

<sup>16</sup> QUEIROZ, 1973, p. 22.

<sup>17</sup> LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. v. 1. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

<sup>18</sup> QUEIROZ, 1973, p. 23.

*Como me contaram: fábulas históricas* é o primeiro de uma série de três livros nos quais a escritora procura reconstruir o passado histórico de Minas Gerais por meio da ficção. Após a sua publicação em 1973, Queiroz publicou ainda *Homem de sete partidas*,<sup>19</sup> em 1980, e *Joaquina, a filha do Tiradentes*,<sup>20</sup> em 1987. No primeiro, é narrada a viagem do mineiro Bernardo até a Colômbia, afim de esclarecer o motivo da misteriosa morte de seu tio, Euclides, assim como os problemas referentes ao seu inventário. Segundo Pedro Nava, *Homem de sete partidas* se apresenta como um romance regional tipicamente mineiro, “ambientação imediata que nos é dada pelo pão de queijo e pelo frango ao molho pardo com quiabo e angu”.<sup>21</sup>

No entanto, também pode ser considerado um romance continental, uma vez que, a partir da vida do personagem Euclides, “cigano corre-mundo”,<sup>22</sup> Queiroz apresenta um quadro dos problemas sociais da América Latina; o passado colonial, o genocídio dos índios e a opressão do povo, por exemplo, são aspectos que estão presentes na narrativa. Desse modo, ao falar sobre a Colômbia e sobre o Brasil, a escritora está, de fato, traçando um mapa de todo o continente latino-americano, de modo que, como sugere Nava, ela parece estar falando de uma “nação imaginária que fosse como que um símbolo, um índice de todo o conjunto latino de republiquetas e republiquetões que vêm da fronteira sul dos Estados Unidos até o Cabo de Horn, América Central e Ilhas do Caribe em contrapeso”.<sup>23</sup>

Em *Joaquina, filha do Tiradentes*, por sua vez, Queiroz constrói seu mundo ficcional a partir do acontecimento histórico da Inconfidência Mineira. Assim como nos livros anteriores, a escritora realizou um rigoroso trabalho de pesquisa, recriando uma vida para Joaquina, a filha de Tiradentes. Contudo, não há documentos ou registros suficientes para que fosse possível saber como fora a sua vida, como afirma a autora no depoimento a Lesle Nascimento.<sup>24</sup> Queiroz procurou, então, brechas para inseri-la no desenvolvimento histórico do Brasil, utilizando o material que conseguiu reunir e a sua imaginação. A escritora cria, assim, pela invenção, uma vida possível para Joaquina e coloca, pela ficção, em uma narrativa na qual se mesclam conhecimentos sobre pintura, música, botânica, arquitetura e também referências à cidade de Ouro Preto, então Vila Rica, e ao período histórico em questão, em relevo essa personagem esquecida pela História.

<sup>19</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

<sup>20</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.

<sup>21</sup> NAVA, Pedro. Apresentação. In: QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980. p. 12.

<sup>22</sup> NAVA, 1980, p. 13.

<sup>23</sup> NAVA, 1980, p. 12.

<sup>24</sup> NASCIMENTO, Lesle. *Maria José de Queiroz: artesã da palavra*. Vídeo. Belo Horizonte: Graphê, 2013. 55min.

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, assim como em *Homem de sete partidas* e *Joaquina, filha do Tiradentes*, portanto, Queiroz realiza um trabalho fabulatório que consiste em entrecruzar História e ficção, em uma tentativa de reconstruir o passado histórico de Minas Gerais e da América Latina. No entanto, não se trata de recontar fatos históricos tal como estão registrados, mas, ao mesclar documentos oficiais, relatos de contadores de casos e a sua própria imaginação, a escritora revela uma outra face desses territórios, o seu lado invisível ou oculto, como o viajante de Calvino encontra ao chegar a Raíssa, metrópole infeliz na qual as pessoas “acordam de manhã com um pesadelo e logo começa outro”<sup>25</sup> e nas mesas “em todos os momentos alguém esmaga os dedos com o martelo ou fura-se com a agulha”.<sup>26</sup> Na descrição de Polo, porém, as imagens de infelicidade se contrastam com imagens de felicidade, “há sempre uma criança que da janela sorri para um cão que pulou num alpendre para comer um pedaço de polenta que caiu das mãos de um pedreiro”.<sup>27</sup> Em Raíssa, portanto, existe uma metrópole feliz que se esconde sob a infeliz, ligada “por um fio invisível que, por um instante, liga um ser vivo ao outro e se desfaz [...] de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe”.<sup>28</sup> Nas cidades de Queiroz, jazem homens e mulheres, vivos e mortos, heróis e traidores, tecendo as vidas contadas na página da literatura.

## 2.1– Ramos e frutos de videira

Em *Como me contaram: fábulas históricas* o leitor encontra uma estrutura fragmentada, na qual os textos de diferentes gêneros são reunidos. No entanto, os poemas, as narrativas e a inscrição na lápide são organizados de modo a formar uma estrutura que se assemelha a um mosaico, colagem ou, como sugere Lyslei Nascimento,<sup>29</sup> um *patchwork* de palavras. Vale lembrar, aqui, *Papéis avulsos*,<sup>30</sup> de Machado de Assis, uma coletânea de contos que, inicialmente, foram publicados separadamente em periódicos e, depois, reunidos em um único volume. Logo no início do volume, na “Advertência”,<sup>31</sup> o escritor alerta o leitor para que este

---

<sup>25</sup> CALVINO, 2011, p. 134.

<sup>26</sup> CALVINO, 2011, p. 134.

<sup>27</sup> CALVINO, 2011, p. 134.

<sup>28</sup> CALVINO, 2011, p. 135.

<sup>29</sup> NASCIMENTO, Lyslei. *Exercício de fiandeira: Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz. 1995. 136f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1995.

<sup>30</sup> ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017a.

<sup>31</sup> ASSIS, Machado de. Advertência. In: \_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017b. p. 37.

não se deixe enganar pelo adjetivo “avulsos”, que pode remeter a uma falsa impressão de que não há unidade entre as narrativas, o que não é necessariamente verdade. Ele afirma:

Esse título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.<sup>32</sup>

Em “Bestas apocalípticas e enciclopédias: em *Papéis avulsos* de Machado de Assis”,<sup>33</sup> Nascimento constata que o projeto de um livro remete, tradicionalmente, a uma ideia de unidade, de uma ordem ou motivação comum, que uniria palavras, parágrafos, capítulos, narrativas ou poemas sob um mesmo título. No entanto, o vocábulo “avulso” se refere a algo que é “[s]eparado, isolado, insulado”<sup>34</sup> ou, ainda, “[d]esligado do corpo ou da coleção de que fazia parte”,<sup>35</sup> portanto, o adjetivo caracterizaria algo que se encontra fora de uma série ou de uma determinada ordem. Nesse sentido, as palavras iniciais do livro de Machado de Assis evidenciam o caráter dessemelhante e híbrido dos textos que o compõem e “lança[m] luz sobre o que escapa aos contornos; logo, sobre o que está avulso ou fora de série”.<sup>36</sup>

Em sua justificativa ao título do livro, o escritor aproxima a figura do pai de família, “elemento simbólico, aglutinador”,<sup>37</sup> à do escritor, que reúne textos diferentes em um mesmo livro, como um pai reúne seus filhos à mesa. Machado de Assis sugere, então, uma comparação entre dois ambientes: a casa e a hospedaria. O primeiro parece remeter a uma ideia de ordem, a uma imagem de um lugar onde os membros de uma família podem encontrar conforto e afeto sob a tutela do pai e, ao sentarem-se à mesa juntos, podem compartilhar suas narrativas. O segundo, por sua vez, remeteria a uma ideia de acaso ou de desordem, sendo o local onde estranhos vindos de lugares distantes podem se encontrar aleatoriamente. A hospedaria, assim, abrigaria hóspedes “avulsos” que, no entanto, ao sentarem-se à mesa com o dono do estabelecimento, também têm histórias para contar.

Em uma outra coletânea de contos, *Relíquias de casa velha*,<sup>38</sup> Machado de Assis também faz uso da imagem da hospedaria. Em “Evolução”,<sup>39</sup> ao descrever o personagem

<sup>32</sup> ASSIS, 2017b, p. 37.

<sup>33</sup> NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédias: em *Papéis Avulsos* de Machado de Assis. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a. p. 40-57.

<sup>34</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. p. 253.

<sup>35</sup> FERREIRA, 2010, p. 253.

<sup>36</sup> NASCIMENTO, 2009a, p. 44.

<sup>37</sup> NASCIMENTO, 2009a, p. 45.

<sup>38</sup> ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas; Relíquias de casa velha*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008a.

<sup>39</sup> ASSIS, Machado de. *Evolução*. In: \_\_\_\_\_. *Páginas recolhidas; Relíquias de casa velha*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008b. p. 215-224.

Benedito, o narrador o caracteriza como um homem pacato que, porém, é intelectualmente “menos original”.<sup>40</sup> Assim, ele é comparado a “uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter ideias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam à mesa com a família da casa”,<sup>41</sup> pois era capaz, a um mesmo tempo, de abrigar em sua mente uma multiplicidade de ideias que podem ser até mesmo contraditórias, como a devoção religiosa e um certo ateísmo, por exemplo.

Em ambos os textos o escritor sugere uma relação entre a hospedaria e o acaso, ou a desordem, uma vez que é o local onde podem se reunir indivíduos “de toda sorte”, com pensamentos e opiniões divergentes. Após o anoitecer, no entanto, os hóspedes se reúnem para jantar e, nesse momento de descontração, sentados à mesa com o dono da estalagem, relatam suas viagens, suas impressões sobre o lugar em que se encontram ou fatos corriqueiros do cotidiano.

Assim como a casa, portanto, a hospedaria pode ser o lugar no qual as narrativas se desenvolvem, ainda que os hóspedes ali reunidos configurem um grupo “avulso”, desordenado, que se encontra pelo acaso. Seria possível aproximar, tal como o pai de família, a imagem do dono da hospedaria à do escritor: ele também pode reunir narrativas em torno de si, como faz o escritor em um livro. De acordo com Nascimento, “[a]mbos os espaços reúnem, mas a casa pressupõe certa ordem, o que a hospedaria não tem”,<sup>42</sup> no entanto, ainda que se relacione com o acaso ou com a desordem, os textos de diferentes gêneros podem ter, sob o seu teto, “um pouso [...] sob um único título, um elemento aglutinador (do diverso) que é o livro, o autor, a mesa, o pai e o leitor”.<sup>43</sup>

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, a imagem da hospedaria também pode ser uma chave de leitura, presente no conto “São João Del-Rei, 1898”, no qual é descrito o estranho projeto de João Pio, que queria deixar os hóspedes que pernoitavam em seu estabelecimento fascinados e deslumbrados. Assim se desenvolve a narrativa:

Concebeu João Pio um estranho projeto: o de fabricar visões alucinantes para quantos pernoitassem na sua casa. Escolheu na videira um cacho de uvas em botão. Depois, com extrema cautela, introduziu o cacho numa garrafa de azeite. Passado o tempo, o cacho se expandiu, cresceu e amadureceu. Cortou-o então e decantou todo o óleo da garrafa nas lamparinas da casa. Ao acendê-las à noite, as paredes, o forro e o assoalho cobriram-se de ramos e frutos. A videira aposentou-se na chama inquieta e projetou-se por todas as salas e quartos. Vasta e errante folhagem encheu de súbito esplendor a noite de João Pio e dos seus hóspedes deslumbrados.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> ASSIS, 2008b, p. 216.

<sup>41</sup> ASSIS, 2008b, p. 216.

<sup>42</sup> NASCIMENTO, 2009a, p. 45.

<sup>43</sup> NASCIMENTO, 2009a, p. 46.

<sup>44</sup> QUEIROZ, 1973, p. 117.

O projeto elaborado por João Pio consistia, pois, em compartilhar com seus hóspedes as visões alucinantes provocadas pelas lamparinas de videira. No pequeno texto, Queiroz não diferencia o ambiente da casa do da hospedaria, como faz Machado de Assis, de modo que ambos são um mesmo espaço: trabalho e moradia simultaneamente. Assim, o personagem pode ser relacionado à imagem do escritor, sendo os ramos e os frutos da árvore como os seus textos, e os hóspedes, por sua vez, são como os leitores, que se deixam seduzir pelas narrativas ou observam deslumbrados a “errante folhagem”<sup>45</sup> que sobe pelas paredes da hospedaria de João Pio.

Seria possível, sob esse aspecto, aproximar as obras *Papéis avulsos* e *Como me contaram*. Ambas são coletâneas de textos que, em um primeiro momento, podem passar a impressão de não terem muitas semelhanças entre si: em Machado de Assis, os contos diferem quanto ao seu conteúdo, como aponta o escritor em sua “Advertência”, já em Queiroz, essa diferenciação se dá pelo gênero dos textos, que podem ser poemas, contos ou a inscrição em uma lápide. No entanto, pela imagem da hospedaria, é possível perceber que uma espécie de fio condutor os perpassa: no primeiro, trata-se do toque do escritor, que recolhe e coloca as narrativas lado a lado em uma determinada sequência; no segundo, é a voz da narradora que ecoa por todo o livro.

No segundo parágrafo da “Advertência” que abre *Papéis avulsos*, Machado de Assis faz referência a dois personagens históricos, São João e Denis Diderot, dois escritores que podem representar, respectivamente, dois códigos diversos: o religioso e o científico. Segundo Nascimento, ao primeiro é atribuída a autoria do *Apocalipse* ou *Livro das revelações*, o último livro da Bíblia cristã, que relata previsões obscuras para o fim da humanidade. Ao segundo, por sua vez, pode ser atribuída a composição da primeira edição francesa da *Enciclopédia*. Diderot teria sido contratado, com Jean le Rond d’Alembert, para traduzir o volume da *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, porém, como aponta Nascimento, mais do que uma tradução, foi realizado um trabalho de composição, pois foram adicionados verbetes e contribuições de cientistas e filósofos franceses, como, por exemplo Jean-Jacques Rousseau, no campo da música, Montesquieu e Voltaire, no campo da literatura.

Em seu ensaio, Nascimento sugere que a referência no texto de Machado de Assis a São João e a Diderot aponta para a natureza híbrida e múltipla de seus contos: “[s]uas figuras emblemáticas trazem, atreladas, duas imagens monstruosas, a da besta apocalíptica e a da enciclopédia”.<sup>46</sup> No *Apocalipse*, ao descrever as bestas que lhe são reveladas pela ação divina,

---

<sup>45</sup> QUEIROZ, 1973, p. 117.

<sup>46</sup> NASCIMENTO, 2009a, p. 50.

o narrador afirma que a primeira “[t]inha dez chifres, e sete cabeças; sobre os chifres havia dez diademas, e sobre as cabeças um nome blasfemo. [...] parece uma pantera: seus pés, contudo, eram como os de um urso e sua boca como a mandíbula de um leão”.<sup>47</sup> Sobre a segunda, é registrado que “tinha dois chifres como um Cordeiro, mas falava como um dragão”<sup>48</sup> e, assim, o aspecto quimérico e híbrido de ambas é colocado em evidência.

A referência a São João, evoca a imagem das bestas apocalípticas, que são uma metáfora da “natureza heterogênea, monstruosa e fora de linha do texto machadiano”.<sup>49</sup> A *Enciclopédia*, por sua vez, em sua pretensão de encerrar em si todo o conhecimento filosófico e científico de uma era, também pode ser considerada monstruosa, múltipla. Para Italo Calvino, na proposta sobre a multiplicidade, em *Seis propostas para o próximo milênio*, o fato de ser composta por uma diversidade de textos de diferentes áreas do conhecimento e contribuições de diversos autores, destacam o caráter múltiplo da *Enciclopédia*. Essa multiplicidade é, para o escritor, um dos valores literários que deveria ser preservado no milênio que estava por vir. A literatura deveria ser como uma enciclopédia aberta, isto é, “como [um] método de conhecimento, e principalmente como [uma] rede de conexão entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”.<sup>50</sup>

Ao analisar a obra de Carlo Emilio Gadda, na proposta sobre a multiplicidade, Calvino afirma que, em seus livros, cada ponto mínimo parece se expandir dentro de si mesmo, como a explosão de uma supernova que pode intensificar o próprio brilho aproximadamente um bilhão de vezes em um curto espaço de tempo; cada detalhe de suas narrativas se multiplica e se desdobra, de modo que “suas definições e divagações se torna[m] infinitas”.<sup>51</sup> Dessa maneira, ainda que um romance nasça a partir de um projeto definido, com início, meio e fim, ele pode representar uma multiplicidade infinita, como se uma força centrífuga se libertasse de suas páginas, uma “pluralidade de linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial”.<sup>52</sup>

Em *Papéis avulsos*, como constata Nascimento, as imagens das bestas apocalípticas e da enciclopédia, pelo aspecto monstruoso, quimérico, híbrido de ambas, podem ser consideradas metáforas da multiplicidade dos textos de Machado de Assis. Na época em que foi publicado, Xavier de Carvalho, então correspondente da *Gazeta de notícias* em Paris, destacou em um artigo a importância de esses textos terem saído antes separadamente, em

<sup>47</sup> A BÍBLIA DE JERUSALÉM citado por NASCIMENTO, 2009a, p. 50.

<sup>48</sup> A BÍBLIA DE JERUSALÉM citado por NASCIMENTO, 2009a, p. 50.

<sup>49</sup> NASCIMENTO, 2009a, p. 51.

<sup>50</sup> CALVINO, 2015d, p. 121.

<sup>51</sup> CALVINO, 2015d, p. 124.

<sup>52</sup> CALVINO, 2015d, p. 133.

jornais e folhetins, uma vez que, a partir do momento em que são reunidos em um mesmo volume, “ganham uma certa unidade e [...] a série que o autor chama tão modestamente de *Papéis avulsos* merecia mais ter como um título *Um colar de pérolas*”.<sup>53</sup> Ao republicar essas narrativas sob um mesmo título, Machado de Assis lhes dá um novo sentido, uma nova ordem ou sequência, como as pérolas de um colar que são cuidadosamente colocadas uma atrás da outra.

Trata-se, portanto, “de se estruturar o múltiplo (páginas) sob o único (livro)”,<sup>54</sup> de ligar as pérolas pelo fio do colar, mas este não pode ser fechado, pois, como afirma Calvino, “[h]oje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltíplice”.<sup>55</sup> Assim, as narrativas de *Papéis avulsos* podem ser consideradas múltiplas e o mesmo pode ser afirmado sobre *Como me contaram: fábulas históricas*: em “São João Del-Rei 1898”, os frutos e os ramos da videira que se projetam nas paredes da hospedaria de João Pio, tal como os verbetes que compõem a *Enciclopédia*, podem se desdobrar em uma potencialidade infinita.

De acordo com Mario Barenghi, quando se detém sobre o valor da leveza, em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino afirma que “sua operação foi muitas vezes uma subtração do peso (dos temas, das estruturas narrativas, da linguagem)”.<sup>56</sup> Para o crítico, isso significa que o escritor teria uma visão agrônômica da literatura, no sentido em que, assim como a planta deve ser podada, sendo “necessário cortar, eliminar o supérfluo”<sup>57</sup> para que os galhos e folhas da planta possam se desenvolver, seria preciso “[r]edesenhar os perfis, renovar as margens”<sup>58</sup> do texto literário.

Em *As cidades invisíveis*, a leveza como subtração do peso pode ser vista quando Marco Polo descreve “cidades feitas apenas de instalações hidráulicas”,<sup>59</sup> como Isaura, “cidade dos mil poços”<sup>60</sup> que abriga duas religiões distintas e os seus deuses “vivem nas profundidades, no lago negro que nutre as veias subterrâneas [...] nos baldes que, erguidos pelas cordas, surgem nos parapeitos dos poços, nas roldanas que giram, nos alcatruzes das noras [...]”.<sup>61</sup>

Em “São João Del-Rei, 1898”, por sua vez, João Pio se encarrega de cortar o cacho de videira que havia crescido e amadurecido dentro da garrafa com azeite. Ora, para que uma

<sup>53</sup> MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 139.

<sup>54</sup> NASCIMENTO, 2009a, p. 46.

<sup>55</sup> CALVINO, 2015d, p. 133.

<sup>56</sup> BARENGHI, 2005, p. 45.

<sup>57</sup> BARENGHI, 2005, p. 45.

<sup>58</sup> BARENGHI, 2005, p. 45.

<sup>59</sup> BARENGHI, 2005, p. 45.

<sup>60</sup> CALVINO, 2011, p. 24.

<sup>61</sup> CALVINO, 2011, p. 24.



planta possa crescer de forma saudável, é importante que seus galhos sejam podados de tempos em tempos. Após cortar o cacho da videira e decantar o óleo nas lamparinas de seu estabelecimento, os ramos e frutos da planta se multiplicam, espalhando-se como uma “errante folhagem” pela hospedaria do personagem.

No conto, os galhos da videira são uma metáfora do aspecto múltiplo dos textos de Queiroz: assim como a planta, eles podem crescer, se desenvolver, se desdobrarem ramos e frutos, em incontáveis sentidos para o leitor. Desse modo, as imagens formadas pelas sombras das árvores podem ser uma metáfora do texto literário, que deixam os hóspedes de João Pio, ou os leitores, deslumbrados com imagens da cultura e da História de Minas Gerais, e também com as narrativas criadas pela imaginação da narradora.

## 2.2 – A lápide fincada na História

No embate entre ficção e história que se pode entrever em *Como me contaram: fábulas históricas*, algumas metáforas estão fincadas no solo envergonhado de nossa História. Embora a escritora cite, por intermédio de seus narradores e eus líricos, documentos históricos e relatos de viajantes, ela utiliza também histórias orais que ouviu, ou fingiu ouvir, de contadores de história entremeadas pela imaginação. Sendo assim, os textos da coletânea não apresentam descrições fidedignas ou detalhadas das localidades ou períodos históricos apontados pelos títulos, mas também não se trata de relatos efêmeros como os que Marco Polo faz a Kublai Khan, em *As cidades invisíveis*, que se assemelham a pensamentos ou mesmo sensações do viajante sobre as cidades. A narradora, ou cronista, de Queiroz, reconta e recria, em narrativas e poemas, essas geografias reais e acontecimentos históricos, que podem ou não ter ocorrido nessas localidades.

Em “Mariana, 1752”, o leitor depara-se não com uma descrição da cidade, mas com uma lápide, na qual é possível entrever a história da escrava Maria Brites. Modelo de exatidão, esse texto se destaca na coletânea por sua estrutura singular, não podendo ser classificado como poema ou conto: trata-se mesmo de um epitáfio. Símbolo da morte, na inscrição tumular a personagem é descrita – e essa descrição é marcada pelo espaço exíguo da pedra tumular – como “mestiça, sem letras, sem bens e sem terras”,<sup>62</sup> em contraste com o senhor a quem serviu, Bernardo Ravasco de Oliveira Fortes, descrito como “de sangue nobre, perito em leis, valente

---

<sup>62</sup> QUEIROZ, 1973, p. 39.

em armas”.<sup>63</sup> Na lápide, então, a caracterização de Maria Brites é interrompida para que se possa descrever seu senhor, a quem sua vida está ligada; isto é, até nesse pequeno texto, modelo de exatidão, é-lhe roubado o protagonismo. Além disso, são os anos de serviço na casa, assim como os filhos bastardos que deu ao patrão, os fatos destacados da vida da escrava, como se a sua existência tivesse importância apenas quando suplantada pelo seu senhor.

Pela inscrição tumular, então, é possível desenhar um retrato de como poderia ter sido a vida de Maria Brites, que viveu “entre a cozinha, a cama e a senzala”.<sup>64</sup> Na lápide, pode-se ler as datas em que a personagem nasceu e morreu, 1705 e 1752, respectivamente, a partir das quais a sua história se desenvolve. Em uma nota de rodapé, a narradora afirma: “Entre duas datas abstratas permiti-me inserir-lhe a história: é fato”.<sup>65</sup> Desse modo, a narrativa extrapola o limite das datas e Queiroz traça um retrato não apenas da vida de Maria Brites mas também da Escravidão, ou melhor, de como poderia ter sido a vida de uma mulher que viveu como escrava, condição que é realçada pelo nome da cidade, Mariana, também um nome feminino.

Em um outro conto, “Vila Rica, 1782”, a escravidão também se apresenta enquanto motivação histórica. Na narrativa, o personagem João Ortiz é ordenado por seu amo a vigiar os corpos dos escravos que, dizimados pela peste, se amontoavam atrás da senzala, descansando “em toscos caixões de madeira, sem chave nem cadeado”,<sup>66</sup> e deveriam ser recolhidos a cada semana pela Igreja, que se encarregava de benzê-los e enterrá-los. Ao anoitecer, porém, onças e lobos vinham se alimentar da carne dos cadáveres e, uma noite, quando quase adormecia, João Ortiz viu uma onça abocanhar o corpo de um menino e levá-lo consigo. Com medo do castigo que se seguiria caso fosse descoberta a sua falha, com “[o]s olhos já bem abertos viu-se no pelourinho: torturado, esfolado, morto a chicotadas”,<sup>67</sup> Ortiz perseguiu a onça e, certificando-se de que ela se alimentava da carne da criança, “saltou-lhe em cima, em nome de Deus, tentando salvar no morto a vida que lhe faltava. Deus não o ouviu. Ou talvez ouvisse: a onça precipitou com dentes e garras o epílogo esperado”.<sup>68</sup>

Em ambas as narrativas, a narradora-cronista pinta um retrato da escravidão, de como poderia ter sido a vida dos escravos: a partir das poucas palavras que compõem o epitáfio de Maria Brites, é destacada a condição feminina no contexto escravocrata. A referência à cidade de Mariana é, então, simbólica, uma vez que a personagem poderia ter vivido ali ou em qualquer

---

<sup>63</sup> QUEIROZ, 1973, p. 39.

<sup>64</sup> QUEIROZ, 1973, p. 39.

<sup>65</sup> QUEIROZ, 1973, p. 39.

<sup>66</sup> QUEIROZ, 1973, p. 55.

<sup>67</sup> QUEIROZ, 1973, p. 55.

<sup>68</sup> QUEIROZ, 1973, p. 55.

outra localidade do Brasil, da América Latina ou da América Central, considerando as semelhanças entre os sistemas escravocratas em vigor nesses territórios durante o século XVIII. Dessa maneira, não apenas Maria Brites teria vivido “entre a cozinha, a cama e a senzala”,<sup>69</sup> mas essa teria sido uma condição comum a todas ou quase todas as escravas da época. Em “Vila Rica, 1782”, por sua vez, a narradora não se refere, além do título, à localidade em que se desenvolve a história, o que realça o seu aspecto continental: o descuido com os cadáveres dos escravos, as doenças e os castigos corporais não eram exclusivos de Vila Rica no século XVIII e, assim como Maria Brites, o triste destino de João Ortiz não é uma narrativa apenas sua, mas de todos os escravos que prefeririam morrer pelas garras e dentes de uma onça do que enfrentar a tortura e as chicotadas.

No romance *Homem de sete partidas*, Queiroz utiliza um procedimento semelhante. Como aponta Nava em sua “Apresentação”, ao contar a história do jovem Bernardo, que viaja para a Colômbia com o objetivo de descobrir o motivo por trás da misteriosa morte de seu tio, Queiroz retrata traços do passado colonial desse país, assim como do Brasil, que se deixam perceber ainda no tempo presente da narrativa. No entanto, o genocídio indígena, a escravidão e a opressão do povo não são problemas exclusivos de ambos os países e a narrativa parece tomar dimensões continentais: ao procurar retratar a História brasileira e colombiana, Queiroz reflete, também, o passado latino-americano.

*Como me contaram: fábulas históricas* se apresenta, em um primeiro nível, como uma coletânea cuja ambientação mineira é dada já nos títulos de alguns de seus textos, como já visto (Mariana, Vila Rica), e principalmente pelas referências a acontecimentos e processos históricos que marcaram esse território, como a Inconfidência Mineira. No entanto, assim como em *Homem de sete partidas*, os textos da coletânea podem extrapolar os contornos do mapa mineiro e, ao tratar da escravidão, por exemplo, a narradora não trata apenas de um contexto local, mas abarca, em um segundo nível, o mapa do continente americano e, mais ainda, as agruras da humanidade. Nesse sentido, a escravidão é uma mácula nacional, continental e humana.<sup>70</sup>

Se em “O condenado de Vila Rica” a narradora tece uma história que faz referência à condenação de Tiradentes e em “Mariana, 1752” e “Vila Rica, 1782”, o tema é a escravidão,

---

<sup>69</sup> QUEIROZ, 1973, p. 39.

<sup>70</sup> No ensaio “A América: a nossa e as outras”, incluído na coletânea homônima, Queiroz constata que, tradicionalmente, nos estudos feitos sobre o desenvolvimento das Américas durante o Período Colonial, ressaltam-se mais frequentemente as suas diferenças “do que uma possível identidade, condicionada pela geografia e pela história” (1992b, p. 53). Para a escritora, seria possível pensar na História do continente americano como uma série de narrativas que estão interligadas, de modo que o processo de colonização da América Portuguesa apresenta similaridades com o da América Espanhola, assim como com os das América Central e do Norte.

em “13 de julho de 1791” a narrativa pode ser encontrada, tal como se apresenta na coletânea, palavra por palavra, nos *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*:

O Coronel Francisco Antônio de Oliveira Lopes, perguntado se era o próprio Coronel Francisco de Oliveira Lopes, respondeu que era o próprio Coronel Francisco de Oliveira Lopes.

Perguntado pela razão que tivera para declarar com mentira que João Rodrigues de Macedo entrara no levante, respondeu que mentiu sem fim nem razão, unicamente por querer mentir porque quem não mente não é de boa gente.<sup>71</sup>

Ao transpor esse registro para o seu livro, Queiroz recorta-o de seu lugar científico, como evidência histórica, enxertando-o na ficção: torna-se literatura, ainda que faça referência em nota de rodapé aos documentos oficiais. A escritora utiliza esse mesmo procedimento em outros textos, como “2 de maio de 1789”, “17 de novembro de 1789”, “26 de novembro de 1789”, “3 de julho de 1791”, “13 de julho de 1791” e “17 de novembro de 1791”. Todos esses textos apresentam narrativas que foram transcritas dos registros oficiais da Inconfidência Mineira, no entanto, ainda que correspondam palavra por palavra, ao deslocá-los, a escritora torna-os textos ficcionais, tecendo, assim, seu texto no fio ambíguo da ficção, como uma espécie Pierre Menard,<sup>72</sup> em terras de Minas.

Em *As cidades invisíveis*, como já visto, ao chegar à cidade de Fedora, Marco Polo se depara com um palácio de metal em seu centro, dentro do qual esferas azuis de vidro mostram, a quem estiver disposto a observar, possibilidades de cidades imaginárias, metrópoles ideais, utópicas, que podem corresponder aos sonhos ou aos desejos, mas também aos medos ou pesadelos do observador. A narradora de *Como me contaram* poderia ser uma das visitantes desse palácio e, perdendo seu olhar na infinidade das esferas azuis, imaginaria possibilidades das cidades mineiras. Elaboraria assim seu próprio mapa delas, que pode tocar a realidade, o mundo não escrito, no sentido em que se assemelha a este, mas também o mundo escrito, podendo fazer referência a documentos oficiais ou a relatos de viajantes, a fatos e a processos históricos, sendo tudo, no entanto, fruto da imaginação da narradora.

Como aponta Nascimento, em *Exercício de fiandeira: Joaquina, filha do Tiradentes*, o texto histórico tradicional seria limitado pelo rigor científico, pela extensiva verificação da veracidade dos fatos, enquanto o texto literário se pautaria por um pacto entre o leitor e o escritor, no qual ambos são livres para trabalhar com a imaginação. Dessa maneira, a narradora de Queiroz aproxima-se da historiografia quando faz referência a documentos de época, relatos de viajantes, cidades reais e acontecimentos históricos. No entanto, ela reelabora e suplanta esse

<sup>71</sup> QUEIROZ, 1973, p. 81.

<sup>72</sup> BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1972.

discurso, na medida em que não está preocupada em atestar a veracidade dos fatos narrados, permitindo que, em meio a referências históricas, se misturem relatos de contadores de casos e sua própria imaginação. Nesse sentido, Nascimento analisa:

A ficção de Maria José de Queiroz parece aproximar-se dos procedimentos do narrador da história quando ressalta o cenário mineiro e os fatos reais que ali narra: sua narrativa apresenta, entretanto, um enunciador, que atua como mediador entre o que lhe contaram e o que já está historiografado, intervindo e criando, no espaço que se instaura entre a ficção e a História, uma brecha para a imaginação.<sup>73</sup>

Os textos de *Como me contaram: fábulas históricas*, portanto, podem partir de registros históricos ou relatos de viajantes em que a narradora e os eus líricos reelaboram, recriando retratos que eles mesmos pintam da História, da cultura e das cidades mineiras. Com o olhar absorvido pelas esferas de vidro, Queiroz traça o seu próprio mapa de Minas Gerais, um mapa ficcional, no qual estão inseridas cidades reais, como Mariana, Sabará, Pitangui ou Barão de Cocais, que encarnam a ficção, como se fossem feitas de papel. Assim, as datas e as cidades presentes nos títulos dos textos são preenchidas pela imaginação, por narrativas ficcionais que, como borrões de tinta, pintam outras faces dessas localidades.

A narradora e os muitos eus líricos que se encenam no livro atuam, então, como cronistas que, sem a pretensão de se limitar pelo rigor historiográfico, registram o imaginário mineiro. Eles fiam seu tecido narrativo pela ficção, entrelaçando História, Geografia, Filosofia, Sociologia e outras tantas ciências que permeiam a literatura. Eles resgatam, pela escrita, narrativas ouvidas, lidas ou imaginadas e é nesse sentido que Nascimento lhes atribui os papéis de cronistas. Por um processo que se assemelha ao da colagem, como um *patchwork*, esses narradores-poetas-cronistas revelam outros lados das cidades mineiras. Como o viajante de Calvino que, ao chegar a Moriana, cidade das “aldeias inteiramente de vidro como aquários em que nadam as sombras de dançarinas com adornos prateados [...]”,<sup>74</sup> não se surpreende em também encontrar o seu avesso, “tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas [...]”,<sup>75</sup> Queiroz desvela outras sombras das cidades mineiras. Mariana ou São João Del-Rei, tal como Moriana, possuem um avesso, “como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar”,<sup>76</sup> que a escritora procura iluminar com suas palavras.

<sup>73</sup> NASCIMENTO, 1995, p. 46.

<sup>74</sup> CALVINO, 2011, p. 97.

<sup>75</sup> CALVINO, 2011, p. 97.

<sup>76</sup> CALVINO, 2011, p. 97.

### 2.3 – Cidades reais e cidades imaginárias

Em *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*,<sup>77</sup> Gisela Heffes define o conceito de cidade imaginária em oposição ao de cidade real. Estas últimas seriam aquelas feitas de materiais concretos, como cimento, ferro, aço, pedra, por exemplo, e que podem ser exploradas por meio dos sentidos, isto é, podem ser tocadas, vistas, percebidas pelos seus cheiros, pelos seus barulhos. As cidades imaginárias, por sua vez, existiriam apenas dentro dos livros, dos discursos literários ou da imaginação das pessoas, e o material com o qual são construídas provém “dos arquivos do imaginário”.<sup>78</sup>

As cidades imaginárias, como sugere Heffes, seriam então construções linguísticas, que podem ou não ser arquitetadas a partir de modelos reais. Para a crítica, essas metrópoles muitas vezes se apresentam como representações de “problemas políticos e sociais, ficcionais e discursivos, utópicos e míticos, econômicos e do fim do século”.<sup>79</sup> Assim, uma cidade imaginária poderia configurar-se como um espaço utópico ou não, no qual poderiam estar representados projetos políticos ou o desejo de uma sociedade igualitária, e que podem ou não remeter a um espaço real.

Ángel Rama, por sua vez, em um ponto de vista mais amplo, em *A cidade das letras*,<sup>80</sup> sugere que toda cidade real é também imaginária, pois deve ser planejada e imaginada antes de ser edificada. Segundo o crítico, na América Colonial, a Coroa espanhola havia frequentemente instruído aos conquistadores acerca da arquitetura das cidades transatlânticas, exigindo que estas fossem estruturadas de acordo com a hierarquia social da época. Em documentos enviados à Colônia, o rei frequentemente frisava a necessidade de se manter a “ordem”, uma das palavras mais utilizadas em suas cartas, de modo que, no lugar de maior prestígio, deveria estar sempre a metrópole, seguida pelas capitais dos vice-reinados, as cidades portuárias, capitais com tribunais, povoados e vilarejos.

Para que a configuração do espaço urbano pudesse assegurar a ordem social, era necessário, em primeiro lugar, “pensar a cidade”.<sup>81</sup> Antes de se povoar um determinado espaço,

---

<sup>77</sup> HEFFES, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

<sup>78</sup> HEFFES, 2008, p. 17. No original: “[...] de los archivos del imaginario”.

<sup>79</sup> HEFFES, 2008, p. 16. No original: “[...] problemas políticos y sociales, ficcionales y discursivos, utópicos y míticos, económicos y fineseculares”.

<sup>80</sup> RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

<sup>81</sup> RAMA, 2015, p. 26.

era preciso, então, pensar e organizar como seria feita essa ocupação: para que se desse de maneira ordenada, dever-se-ia imaginá-la, planejá-la, desenhá-la. Como aponta Rama:

O planejamento foi desde sempre o melhor exemplo de modelo cultural-operativo. Por trás de seu aparente registro neutro do real, encontra-se o marco ideológico que valoriza e organiza essa realidade, autorizando todo tipo de operações intelectuais a partir das suas proporções, próprias de modelo reduzido.<sup>82</sup>

Desse modo, a organização física do espaço era também uma forma de impor uma determinada ordem social, e o modelo do tabuleiro de xadrez, a partir do qual a maioria das cidades latino-americanas foi estruturada, deveria assegurar isso, para que não houvesse uma possível “desordem”,<sup>83</sup> isto é, revoltas ou movimentos de independência. Essas cidades, então, desde o início da Conquista, possuíam estruturas rígidas, de modo a garantir os interesses e a hegemonia de poder da Coroa.

Segundo Rama, o seu planejamento e a sua fixação em tinta eram importantes, pois, a palavra escrita era sinônimo de poder e representava rigidez e permanência, além disso, por meio desse registro era possível consolidar a ordem, “por sua capacidade de expressá-la [...] em nível cultural”.<sup>84</sup> O mesmo se dava, ainda que de forma mais atenuante, com a Matemática e com a Geometria, já que não estão sujeitas à pluralidade semântica, como a escrita, porém, “proporcionava[m] conjuntamente a coisa que representava[m] (a cidade) e a coisa representada (o desenho)”.<sup>85</sup> As cidades passam, desse modo, da imaginação de seus fundadores ao papel, à escritura e ao desenho geométrico, para serem edificadas, por fim, em um espaço físico.

Para que fosse possível organizar e consolidar o poder monárquico, facilitando a missão civilizadora, era necessário que as cidades, centros políticos e culturais nas colônias, dispusessem de um grupo especializado, ao qual o crítico denominou “cidade letrada”. Eram intelectuais, religiosos, educadores, escritores, poetas, advogados, arquitetos, isto é, “[t]odos os que manejavam a pena”,<sup>86</sup> e que se encarregavam de cumprir funções administrativas no novo continente. Assim, paralelamente à cidade real e à imaginária, existia também a cidade letrada.

Os membros desse grupo singular configuraram uma elite não apenas econômica e social mas também cultural, pois eram alfabetizados em um território no qual a maioria dos habitantes não sabia ler ou escrever. Se, como afirma Rama, a palavra escrita era sinônimo de poder no continente americano, a cidade letrada ocupava uma posição de destaque na organização social das colônias, sendo responsável por altos cargos na sua administração. Além

---

<sup>82</sup> RAMA, 2015, p. 27.

<sup>83</sup> RAMA, 2015, p. 27.

<sup>84</sup> RAMA, 2015, p. 27.

<sup>85</sup> RAMA, 2015, p. 27.

<sup>86</sup> RAMA, 2015, p. 38.

disso, dominava os meios “midiáticos” e a distribuição de informação, sendo encarregada de transmitir as palavras da Coroa e de desenvolver “a ideologização de poder que se destinava ao público”.<sup>87</sup> Caberia à cidade letrada, portanto, procurar assegurar os interesses da Metrópole, sendo responsável, por isso, também pelo planejamento urbano, de modo que tanto as cidades reais quanto as imaginárias eram articuladas pela letrada.

Rama sugere que existiria uma relação entre a cidade real, que ele descreve como “a sociedade como um todo”<sup>88</sup> ou, em outras palavras, os aspectos físicos, econômicos, políticos, culturais ou sociais do espaço urbano, e a cidade letrada, que seria o “elenco intelectual dirigente”<sup>89</sup> da primeira. Para ele, embora ambas sejam fundamentalmente diferentes, não é possível que uma exista sem a outra, uma vez que toda a organização social da primeira depende do planejamento feito pela segunda, que só existe enquanto a cidade real necessita de um grupo que estabeleça a sua ordem. Sendo assim, Rama compara essa relação entre as duas com o signo linguístico: assim como o significante e o significado, elas estão forçadamente juntas. Rama afirma:

Uma não pode existir sem a outra, mas sua natureza e funções são diferentes como o são os componentes do signo. Enquanto a cidade letrada atua preferencialmente no campo das significações e inclusive as autonomiza em um sistema, a cidade real trabalha mais comodamente no campo dos significantes e inclusive os afasta dos encadeamentos lógico-gramaticais.<sup>90</sup>

À cidade letrada caberia a tarefa de pensar, imaginar, projetar a cidade real. São os seus arquitetos e engenheiros que a concebem antes que venha a existir, que a registram por meio da tinta no papel, da escrita, dos cálculos matemáticos e do desenho geométrico. O seu trabalho consistiria em manejar as palavras, transformando a matéria do imaginário em registro. A cidade real, por sua vez, estaria ligada ao material, ao físico, sendo a consolidação do que havia sido concebido pelo grupo letrado na realidade, no mundo não escrito. O crítico sugere, então, que é possível encontrar nas cidades dois tipos de discurso, que podem ser usados para interpretá-las: o físico e o dos signos. Dessa maneira, “[h]á um labirinto de ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem”.<sup>91</sup>

Em *As cidades invisíveis*, Tamara é uma cidade colonizada pelas palavras, na qual o viajante lê suas ruas como páginas de um livro, e a “espessa trama dos signos”<sup>92</sup> não o permite

---

<sup>87</sup> RAMA, 2015, p. 44.

<sup>88</sup> RAMA, 2015, p. 46.

<sup>89</sup> RAMA, 2015, p. 46.

<sup>90</sup> RAMA, 2015, p. 46-47.

<sup>91</sup> RAMA, 2015, p. 47.

<sup>92</sup> RAMA, 2015, p. 47.



ver mais nada. Aglaura é a cidade que se confunde com o discurso que a descreve, e Polo não tem certeza de como deve relatá-la ao Khan. De acordo com o viajante, existem duas metrópoles que atendem pelo mesmo nome: uma é a que está situada sobre o solo, e que cresce independentemente da outra, a Aglaura que é feita dos discursos e impressões sobre a primeira. Uma delas representa a cidade ideal ou sonhada, que os habitantes da metrópole do solo imaginam ou gostariam de habitar, e a outra é a cidade terrestre que, segundo Polo, é “apagada, sem personalidade, colocada ali quase por acaso”.<sup>93</sup>

Nesse relato, a cidade descrita pelo viajante pode ser dividida em duas: uma imaginária e outra na qual a população de fato habita, uma que é criada pelos sonhos e pela imaginação de seus habitantes ou visitantes, e outra que existe sobre a terra. Embora compartilhe o mesmo nome e território, a Aglaura terrestre se expande e se modifica de modo independente da Aglaura feita de palavras. Se, como sugere Heffes, a cidade real é aquela que se pode perceber por meio dos sentidos, aquela que é física, sujeita às transformações do espaço e do tempo, as cidades imaginárias podem ser eternizadas em papel por palavras e desenhos geométricos. Assim como Aglaura, então, as cidades reais podem se distanciar dos limites de sua idealização, podendo crescer para além do contorno imposto pelas palavras e ultrapassar sentidos e significados pela linguagem.

Voltando ao pensamento de Rama, ainda no Período Colonial, as cidades latino-americanas eram arquitetadas a partir de um modelo europeu, que inicialmente poderia ser Madri ou Lisboa, mas também Genebra, Amsterdã ou Paris, por exemplo. No entanto, o crítico sugere que, muitas vezes, essas metrópoles poderiam ter seus modelos baseados nos espaços urbanos reais e também em uma concepção que se tinha deles do outro lado do Atlântico, alimentada por textos e imagens que os enalteciam, de modo que:

Vista a tenaz infiltração de nossas experiências cotidianas e do passado que transportamos secretamente em nós, dentro do tecido de nossos sonhos, é possível suspeitar que a cidade ideal não copiava à margem do Atlântico um preciso modelo europeu, [...] mas era também uma invenção com apreciável margem original, uma filha do desejo que é mais livre que todos os modelos reais e ainda mais desbocada, e que, além disso, ao tentar *real-izarse*, entraria em um amálgama enlameado com a insistente realidade circundante.<sup>94</sup>

A cidade letrada, assim, responsável por planejar e arquitetar as metrópoles no novo continente, não apenas imitava os modelos europeus mas também trabalhava com seus próprios desejos e imaginação. De maneira semelhante, em *Como me contaram: fábulas históricas*, Maria José de Queiroz elabora narrativas e poemas que, ainda que partam de motivações

---

<sup>93</sup> CALVINO, 2011, p. 65.

<sup>94</sup> RAMA, 2015, p. 100.

históricas, de registros oficiais e de relatos de viajantes ou contadores de casos, também são fruto de sua imaginação.

No fim do século XIX, porém, os espaços urbanos começam a se modificar e a se transformar em grande escala, um processo que estava ligado à modernização e à Revolução Industrial pelas quais a Europa vinha passando já há algumas décadas e que chegava às colônias. De maneira similar ao que ocorrera em Paris entre 1850 e 1870, sob a tutela do Barão de Haussmann, e que fez “Baudelaire dizer que a forma de uma cidade mudava mais rapidamente que o coração de um mortal”,<sup>95</sup> o espaço físico dessas metrópoles do novo mundo também se transformou, e as cidades que haviam sido construídas para estabelecer uma determinada ordem social, começaram a crescer desordenada e anarquicamente. Todas essas questões aparecem na literatura como registro e como forma de implodir, pela fantasia, os contornos de um desejo de espelhamento cristalizado.

Nesse sentido, a cidade real pode escapar ao seu projeto, à sua idealização, uma vez que está sujeita ao correr do tempo e às mudanças que isso pode acarretar. Por mais bem concebido e articulado que seja, o planejamento não pode prever, completamente, o que irá acontecer no futuro e é por isso que o espaço físico tende a se distanciar de sua idealização. É o caso de Belo Horizonte, por exemplo, que foi arquitetada para ser a capital de Minas Gerais e, no seu desenho inicial, seria permitido construir apenas dentro do perímetro da Avenida do Contorno, regra que, com os anos, foi quebrada, pois a cidade cresceu além do esperado. Segundo Rama, Bogotá também extrapolou seu planejamento: embora suas ruas possuam “uma nomenclatura numérica ainda mais precisa e rígida que a de Manhattan”<sup>96</sup> – de modo que as localizações são denominadas apenas com números, sem referências a eventos ou personagens históricos, como ocorre em muitas metrópoles –, a capital não é tão dinâmica e moderna quanto o seu desenho.

Se as cidades reais podem extrapolar os limites impostos por seus arquitetos e engenheiros, as cidades imaginárias ou literárias também podem distanciar-se desses espaços físicos, reinventando-os. É o que sugere a descrição de Perízia, em *As cidades invisíveis*, sobre a qual Marco Polo afirma ter sido construída de acordo com o cuidadoso e excessivo planejamento de seus astrônomos:

Convocados para ditar as normas para a fundação de Perízia, os astrônomos estabeleceram a localização e o dia segundo a posição das estrelas, traçaram as linhas cruzadas do decúmano e do cardo orientadas uma como o curso solar e a outra como o eixo em torno do qual giram os céus, dividiram o mapa segundo as doze casas do zodíaco de modo que cada templo e cada bairro recebesse o influxo correto das constelações oportunas, fixaram o ponto da muralha no qual abrir as portas a fim de que cada uma enquadrasse um eclipse lunar nos próximos mil anos. Perízia –

<sup>95</sup> RAMA, 2015, p. 87.

<sup>96</sup> RAMA, 2015, p. 46.

asseguraram – espelharia a harmonia do firmamento; a razão da natureza e a graça dos deuses determinaram o destino dos habitantes.<sup>97</sup>

Com o passar dos anos, no entanto, a cidade se distanciou desse excessivo cálculo pelo qual foi projetada e, nas ruas de Perínzia, o viajante afirma ser possível encontrar “aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba”,<sup>98</sup> e também escutar “gritos guturais [que] irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas”.<sup>99</sup> Assim, a cidade se distancia de seu planejamento original, extrapolando os contornos do desenho e dos cálculos determinados pelos astrônomos e toma uma forma monstruosa, inesperada por seus fundadores, que escapa à “graça dos deuses” que determinaria o destino de sua população.

Tal como Perínzia, as localidades apresentadas em *Como me contaram: fábulas históricas* podem escapar aos limites impostos pelos títulos dos textos: estes podem ou não fazer referência explícita às cidades sugeridas, mas sobretudo representam possibilidades narrativas acerca de determinados acontecimentos históricos e geografias reais. Desse modo, em “Mariana, 1752” e “Vila Rica, 1782”, a narradora utiliza situações aparentemente individuais, a lápide de Maria Brites e o relato da morte de João Ortiz, para fazerem referência ao contexto da escravidão que, durante séculos, foi uma condição comum ao continente americano.

Em “Carmo da Mata, 1902”, por sua vez, é narrado o fantástico destino de Jacinta Gonzaga e seu marido, “a quem competiu num determinado instante grifar o roteiro da mitologia medieval no mapa de Minas”.<sup>100</sup> Nesse conto, é destacado o aspecto mitológico ou fantástico da narrativa, ao contrário de outros textos da coletânea nos quais a relação com a escrita da História parece ter maior evidência, como “Mariana, 1752”, “Vila Rica, 1782”, “O condenado de Vila Rica” e “Caraça, 1774”, por exemplo. Neste último, a história se desenvolve a partir da construção de um eremitério e de uma capela no alto da Serra da Piedade no século XVIII, e a narradora utiliza referências do *Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa* e da *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, de Auguste de Saint-Hilaire. Em “Carmo da Mata, 1902”, no entanto, o leitor não encontrará referências históricas explícitas, mas, por outro lado, a narradora cita o compositor Richard Wagner, que se dedicou a registrar em partituras musicais a saga dos Niebelungen,<sup>101</sup> um mito de origem germânica que relata a

<sup>97</sup> CALVINO, 2011, p. 130.

<sup>98</sup> CALVINO, 2011, p. 130.

<sup>99</sup> CALVINO, 2011, p. 130.

<sup>100</sup> QUEIROZ, 1973, p. 121.

<sup>101</sup> Trata-se do ciclo de quatro óperas chamado *O anel dos Niebelungos*.

história do guerreiro Sigurd, de como ele matou a serpente Fafnir e de como seus descendentes viveram depois disso.

A narrativa de Queiroz se desenvolve a partir do relato de Sá Dorotéia, amiga de Jacinta Gonzaga, de quem a narradora ouve a história. À medida que se aproximava o fim da Quaresma, Jacinta passava os dias em agonizante desespero: sob a luz da Lua Cheia seu marido transformava-se em lobisomem e “até que os sinos repicassem Aleluia não recobrava a forma humana”.<sup>102</sup> A personagem, então, procura conforto nos conselhos da amiga, Sá Dorotéia, mas esta não é capaz de cumprir tal tarefa e apenas escuta, incrédula, seus medos. No dia sete de março, sob a Lua Cheia, Jacinta decide enfrentar sozinha a maldição que havia caído sobre seu marido e, num gesto heroico, exorciza-o. Na manhã seguinte, chama Sá Dorotéia para atestar o ocorrido, que encontra o marido de volta à forma humana, porém, entre seus lábios estava “a rubra denúncia da metamorfose noturna: os fios da baeta, [que] envolvem-lhe os caninos”.<sup>103</sup>

O conto se inicia com uma referência a Santo Agostinho,<sup>104</sup> reproduzida na epígrafe deste segundo capítulo, para quem todos os seres humanos teriam encarnado na Terra para realizar uma parte, “irrisória ou significativa”,<sup>105</sup> do trabalho de construção da Cidade de Deus. No texto, a narradora afirma que, para construir uma cidade, é necessário unir o “material concreto”<sup>106</sup> ao “material invisível, responsável pelo espírito que, ao fim e ao cabo, é a própria história do pensamento humano”.<sup>107</sup> O primeiro poderia representar, então, os elementos com os quais uma cidade pode ser edificada em um espaço físico, ferro, aço, madeira, por exemplo, e também as referências a acontecimentos históricos e a datas específicas que permeiam o livro de Queiroz. O “material invisível”, por sua vez, poderia representar o aspecto ficcional, fabular ou poético das cidades da coletânea, a imaginação da narradora e dos eus líricos que se deixam entrever nesses relatos – em “Carmo da Mata, 1902”, especificamente, poderia se referir ao aspecto fantástico da história de Jacinta Gonzaga.

Uma cidade não é, portanto, feita apenas do “material concreto” que a sustenta, que pode ser sentido ou tocado, ao contrário, cada uma delas carrega uma carga invisível, que pode ser composta pela memória, pelos desejos ou pela imaginação de seus habitantes. Em *Como me contaram: fábulas históricas*, os textos extrapolam os limites impostos pelas datas e localidades dos títulos, que são preenchidos e transbordam com a imaginação da escritora e apresenta ao

---

<sup>102</sup> QUEIROZ, 1973, p. 122.

<sup>103</sup> QUEIROZ, 1973, p. 123.

<sup>104</sup> SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus – (Contra os pagãos) parte 1*. Trad. Oscar Paes Leme. Rio de Janeiro: Vozes de Bolso, 2017.

<sup>105</sup> QUEIROZ, 1973, p. 121.

<sup>106</sup> QUEIROZ, 1973, p. 121.

<sup>107</sup> QUEIROZ, 1973, p. 121.

leitor uma outra face de Minas Gerais. Há, como já dito, uma contínua tensão entre o mundo escrito e o mundo não escrito no livro de Queiroz, entre as cidades reais e datas sugeridas pelos títulos dos textos e as narrativas e poemas que se desenvolvem. Assim, as cidades da coletânea também podem ser consideradas invisíveis, tal como as metrópoles descritas por Marco Polo, uma vez que são atravessadas por histórias imaginárias, sonhadas, desejadas, estruturadas pela imaginação.

Assim como o repertório de cidades de Marco Polo, em *As cidades invisíveis*, parece apresentar uma multiplicidade de possibilidades narrativas, em *Como me contaram: fábulas históricas*, Queiroz apresenta ao leitor textos de natureza híbrida, múltipla, que se diferem quanto ao seu gênero, mas que se unem sob a voz da narradora que procura pintar um retrato de Minas Gerais. Esse retrato, no entanto, parece tomar a forma de um mapa e, se as localidades retratadas pela escritora igualmente podem ser consideradas invisíveis, como as descrições que Marco Polo faz ao Khan, então o mapa de Minas Gerais que Queiroz elabora seria também um mapa invisível, fictício ou literário. Um mapa no qual estão registradas não apenas cenas do cotidiano e da cultura mineira mas também a imaginação da escritora que, travestida em cronista, procura reelaborar tanto as geografias reais como os acontecimentos fantasiosos da vida cotidiana dos habitantes de Minas Gerais. Mas poderia esse aspecto múltiplo, híbrido ou avulso das narrativas e poemas de Queiroz representar um mapa infinito? E seria possível afirmar o mesmo sobre o atlas do império de Kublai Khan?

### CAPÍTULO 3

#### CARTOGRAFIAS IMAGINÁRIAS

*A civilização em que estamos é tão errada que  
Nela o pensamento se desligou da mão*

*Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco  
E gabava-se também de saber conduzir  
Num campo a direto o sulco do arado*

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Os textos de *Como me contaram: fábulas históricas* podem se referir tanto a acontecimentos históricos, contendo citações de documentos oficiais e relatos de viajantes, como *Arquivo histórico ultramarino de Lisboa* e *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, de Saint-Hilaire, quanto a histórias orais de contadores de casos aos quais a narradora faz referência. Em muitos dos textos, há referências a membros da família da escritora, como em “Cocais, 1858-1868”, em que ela afirma procurar reproduzir o relato que ouviu de seu avô, “Sojuca”. Biografia ficcional à parte, o certo é que essas referências acabam por criar e recriar níveis de relatos que desfiam a História e fazem proliferar histórias.

No conto, é narrada a história de Antônio Augusto Peixoto Filho que, aos dezoito anos, enfrentou “o próprio Barão [de Cocais] e os seus capangas, sem outro recurso além da valentia”.<sup>1</sup> No relato, em um ato de desobediência (ou coragem), o jovem decide ignorar a regra dos moradores locais de que se deveria demonstrar respeito ao Barão de Cocais, à sua família e à sua criadagem, dirigindo-lhes um “olhar ou aceno de cumprimento, significativo de amizade, consideração, compadrio ou... serventia”.<sup>2</sup> Após assistir à missa de domingo, no caminho de retorno à casa, ele é abordado por três homens armados que o advertem sobre sua insolência: seus atos poderiam trazer, a ele e a sua mãe, prejuízo. Antônio Augusto Peixoto Filho, no entanto, parece não se importar com a ameaça e, no domingo seguinte, age da mesma forma. Quando o próprio Barão tenta puni-lo por não lhe mostrar a devida serventia, o jovem reage e “de um salto reduz à distância de punhal os dois metros que o separavam da garganta do Barão”.<sup>3</sup> Este, então, deixa-o ir sem puni-lo, e Antônio Augusto Peixoto Filho volta para casa e segue carreira militar.

---

<sup>1</sup> QUEIROZ, 1973, p. 111.

<sup>2</sup> QUEIROZ, 1972, p. 111.

<sup>3</sup> QUEIROZ, 1973, p. 113.

No texto, a narradora constata a diferença entre o seu estilo narrativo e o de seu avô, de quem primeiramente ouviu a história:

Relevo pormenores. Posso apenas contar, com o meu seco estilo, tão diferente da prosa rica do avô “Sojuca”, de fala mansa e imaginação viva (para a minha vó, que jamais lhe dava crédito, “ladina” e pouco instrutiva), o que dele ouvi. Sem intuito de letra, porque o sabia sempre pronto a repetir, mil vezes quisesse; essa e outras histórias do tempo antigo, esqueceram-me diálogo floreios e desvios. Resumo agora. Quem do caso tiver notícia, que esclareça, corrija, retifique.<sup>4</sup>

A narradora admite que, comparado aos relatos que ouvia de seu avô, seu estilo narrativo é seco, ou seja, faltam-lhe os detalhes e a “fala mansa” características de Sojuca. Ao tentar recontar os fatos da narrativa, constata, fingidamente, que sua memória é falha e que já não se lembra da história como o avô havia lhe contado. No entanto, a referência a este parece ser uma estratégia para assegurar a veracidade do que é narrado e, ainda que não sejam citados registros históricos, como em outros contos, a menção a Sojuca confere-lhe autoridade para afirmar que a história de Antônio Augusto Peixoto Filho “é caso acontecido”.<sup>5</sup>

Ao relatar a sua neta histórias “do tempo antigo”, Sojuca transmite-lhe suas experiências, relatos que ouviu ao longo da vida ou que ele mesmo presenciou. Ele se relacionaria, desse modo, com o arquétipo do “camponês sedentário”, assinalado por Walter Benjamin, em “O narrador”, como o indivíduo que possui profundo conhecimento sobre as histórias, lendas e tradições de sua terra natal e, por meio de suas narrativas, procura transmitir esse conhecimento para as próximas gerações.

Em “Experiência e pobreza”,<sup>6</sup> Benjamin faz uma crítica a um fenômeno que, segundo ele, ocorre devido às rápidas mudanças trazidas pela modernidade, mas que é exacerbado principalmente após a Primeira Guerra Mundial: a perda ou a queda da experiência. O ensaio se inicia com uma parábola sobre um homem que, em seu leito de morte, haveria revelado a seus filhos “a existência de um tesouro oculto em seus vinhedos”.<sup>7</sup> Após a morte do pai, os filhos cavam a terra em busca do tesouro, mas não conseguem encontrá-lo. É apenas com a chegada do outono que este se revela: os jovens percebem que suas vinhas produzem mais do que as outras da região e, assim, entendem que seu velho pai lhes deixara na verdade uma experiência: “a felicidade não está no ouro, mas no trabalho duro”.<sup>8</sup>

Essa parábola é um exemplo do que o filósofo define como experiência, ou *Erfahrung*, em alemão. Para ele, a experiência seria o conhecimento que é passado oralmente, de geração

<sup>4</sup> QUEIROZ, 1973, p. 111-112.

<sup>5</sup> QUEIROZ, 1973, p. 111.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123-128.

<sup>7</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 123.

<sup>8</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 123.

em geração, isto é, conselhos que são dados pelos mais velhos aos mais jovens, narrativas, lendas, provérbios ou ditados populares que, normalmente, têm como objetivo comunicar um aprendizado, um ensinamento, como nessa parábola do velho e das vinhas ou em “Cocais, 1858-1868”. Benjamin afirma:

Sabia-se [...] exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos [...].<sup>9</sup>

A *Erfahrung*, assim, estaria ligada à tradição, a essa sabedoria que é passada de geração em geração, como no jogo no qual os participantes devem passar o anel uns aos outros com as mãos quase fechadas. No entanto, o filósofo sugere que a modernidade transformou a realidade de tal forma que essas experiências, transmitidas “diante da lareira”, se tornam cada vez mais escassas, de modo que o homem moderno se afasta dessa sabedoria tradicional. Após o término da Primeira Guerra Mundial, notou-se que os combatentes retornavam estranhamente silenciosos para casa, “[m]ais pobres em experiências comunicáveis”,<sup>10</sup> como se não pudessem ou fossem incapazes de narrar os acontecimentos dos campos de batalha. Isso ocorre porque, nessa perspectiva, o advento tecnológico impulsionado pela Revolução Industrial transformou não apenas os meios de produção, ou as paisagens urbanas, mas também a forma de guerrear, de modo que o conflito pode ser considerado um dos mais sangrentos da História. De acordo com Benjamin, isso

[p]orque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.<sup>11</sup>

O choque das batalhas nas trincheiras fez com que os soldados retornassem mudos às suas casas, no entanto, o aumento da inflação, a fome e a ascensão de governos totalitários também contribuíram para o declínio da *Erfahrung*. O desenvolvimento tecnológico impulsionado pela Revolução Industrial, por sua vez, transformou de maneira radical o espaço urbano, tanto no que diz respeito à sua estrutura física quanto a seus aspectos econômicos e sociais; e, como constata o filósofo, a paisagem havia mudado tão completamente que apenas as nuvens permaneceram no mesmo lugar.

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 123.

<sup>10</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 124.

<sup>11</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 124.



Em “Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado”,<sup>12</sup> Benjamin pondera acerca da obra do poeta e a sua relação com a cidade na qual vivia, Paris. Como já apontado no capítulo anterior, as obras realizadas sob a tutela do Barão de Haussmann modificaram completamente o espaço urbano da capital francesa. Bairros inteiros foram destruídos para a construção ruas, avenidas e bulevares, bem como expandir os já existentes, o que poderia ter sido uma motivação para alguns poemas de Baudelaire. O filósofo cita o poema “O cisne”,<sup>13</sup> que integra a coletânea *As flores do mal*, no qual é possível ler os seguintes versos:

Andrômaca, só penso em ti! O fio d’água  
Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora  
De tua solidão de viúva e imensa mágoa.  
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,  
Fecundou-me de súbito a fértil memória.  
Quanto eu cruzava a passo o novo Carrossel.  
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história  
Depressa muda mais que um coração infiel);<sup>14</sup>

Nesse poema, o eu lírico lamenta não apenas as mudanças que ocorrem no espaço urbano, mas lamenta também a velocidade com que estas acontecem. Para Benjamin, Baudelaire representa Paris em sua fragilidade, “quebradiça como vidro”,<sup>15</sup> e à imagem de Andrômaca se unem o cisne e a negra, elementos que parecem se fundir nessa fragilidade, tendo em comum “o luto por aquilo que foi e a desesperança em relação ao que virá”.<sup>16</sup> Andrômaca, viúva de Heitor e esposa de Heleno, se vê condenada a resignar-se com seu destino, a morte do marido e o matrimônio infeliz que se seguiu. O cisne, por sua vez, foge da gaiola em que era prisioneiro e, ao colocar suas patas sobre o pavimento, lamenta a falta do lago em que vivera outrora, a falta de chuva e de tempestades e, erguendo a cabeça para os céus, parece reprovar Deus pela paisagem que se transformou. A negra magricela e aflita, por fim, procura pela paisagem de sua terra natal, os coqueiros das praias africanas, em meio à neblina que se intensifica na cidade, porém, seus esforços são em vão.

O eu lírico parece lamentar as consequências das transformações do espaço urbano, porém, assim como Andrômaca, o cisne e a negra, se vê impossibilitado de mudar o presente, podendo apenas lamentar o passado que se perdeu. O progresso impulsionado pela Revolução Industrial, portanto, causa uma mudança na arquitetura e na estrutura das cidades, que mudam tão completamente que apenas as nuvens permanecem as mesmas, como constata, irônico,

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado. In: \_\_\_\_\_. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. São Paulo; Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.p. 7-102.

<sup>13</sup> BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva de Bolso, 2012b. p. 313-317.

<sup>14</sup> BAUDELAIRE, 2012b, p. 313.

<sup>15</sup> BENJAMIN, 2017a, p. 84.

<sup>16</sup> BENJAMIN, 2017a, p. 84.

Benjamin, deixando que seu passado se perca em meio ao progresso e às inovações tecnológicas, como sugere o poema de Baudelaire.

Em *As cidades invisíveis*, ao chegar à cidade de Maurília, Marco Polo é convidado a observar os cartões-postais que mostram como ela havia sido no passado. Aos olhos do viajante, desvelam-se retratos de uma cidade provinciana, nos quais é possível ver “uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos”.<sup>17</sup> Maurília, então, cidade das galinhas, dos coretos e das sombrinhas brancas, cresce e se desenvolve, tornando-se a cidade das estações de ônibus, dos viadutos e das fábricas de explosivos. Assim como em Maurília, os relatos de Polo parecem representar uma progressão, na qual as cidades passam, com o tempo, a se aproximar cada vez mais da imagem da megalópole contemporânea.

Segundo Renato Cordeiro Gomes, as narrativas de Polo apresentam, a princípio, uma abundância de “signos de um Oriente fabuloso, o do *Livro das Maravilhas* ou das *Mil e uma noites*”.<sup>18</sup> No entanto, seus relatos passam, pouco a pouco, a se modificar e “direciona[m]-se à megalópole contemporânea”.<sup>19</sup> Nesse sentido, a primeira cidade mencionada pelo viajante, Diomira, é descrita por suas “sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de outro que canta todas as manhãs no alto de uma torre”.<sup>20</sup> Sobre Leônia, porém, Polo destaca a quantidade de lixo que seus habitantes acumulam a cada dia e que aumenta a cada ano, de modo que “mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas”.<sup>21</sup> Como sugere Gomes, trata-se da metrópole do descartável, “com toda a parafernália do consumo de massa e dos aparatos produzidos pela indústria moderna”.<sup>22</sup>

A nova metrópole que surge no século XIX difere essencialmente da que existia até então: como o número de habitantes havia aumentado consideravelmente, foi necessário adequar o espaço urbano a essa nova realidade. No entanto, não apenas o espaço físico foi transformado mas também a forma como as pessoas se relacionam com ele, como a nova paisagem passa a ser ocupada. Bruna Fontes Ferraz, em *Sapore, Sapere: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino*, sugere que, nesse contexto, tudo se torna mais visível e o

---

<sup>17</sup> CALVINO, 2011, p. 30.

<sup>18</sup> GOMES, 1994, p. 52.

<sup>19</sup> GOMES, 1994, p. 52.

<sup>20</sup> CALVINO, 2011, p. 11.

<sup>21</sup> CALVINO, 2011, p. 105.

<sup>22</sup> GOMES, 1994, p. 54.

homem deve adaptar-se “à iluminação dos projetores cinematográficos”<sup>23</sup> e ao “brilho intenso das cidades”,<sup>24</sup> tentando acostumar seus olhos a essa claridade, o que exige uma nova percepção da realidade.

Benjamin se refere à época do Segundo Império como a era do “noctambulismo”<sup>25</sup> na capital francesa: mesmo durante a noite, as lojas continuavam abertas e as ruas eram iluminadas por lampiões a gás que, com os anos, foram substituídos pela luz ofuscante da eletricidade. O filósofo lembra Robert Louis Stevenson, para quem o desaparecimento dos lampiões havia sido uma perda lamentável: a iluminação a gás ainda era capaz de preservar parte da escuridão da noite, conservando um aspecto de penumbra, ao contrário da força brutal da eletricidade, “um horror, feito para aumentar o horror”.<sup>26</sup> Assim, concorrendo com essa força esmagadora, a luz da lua e das estrelas se perde em meio ao brilho das cidades.

Nesse novo contexto, Paris e outros grandes centros populacionais passaram por grandes transformações, o que também ocorreu na América Latina, como sugerido por Ángel Rama. O crescimento anárquico e caótico das cidades tornou necessária a reestruturação dos seus espaços, pois, como afirma Maxime du Camp, “[a]s pessoas sufocavam nas velhas vielas estreitas, insalubres, imbricadas, nas quais viviam encurraladas, porque não tinham saída”.<sup>27</sup> Diante dessa nova realidade, sozinho em meio às multidões que preenchem as ruas das metrópoles e cego pela sua luz, o homem moderno teve que se adaptar, habituar seus olhos a esse contexto repleto de inovações e transformações. Benjamin, então, se pergunta: “Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? [...] Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?”<sup>28</sup> O homem moderno se emancipa do conhecimento que é passado de geração em geração, da sabedoria tradicional cujos ensinamentos ficam gravados na memória do ouvinte, para que possam ser transmitidos no futuro. Cada vez mais solitário, ele é pobre em experiências, pois as sucessões de acontecimentos que vivencia dia após dia não são compartilhadas.

De acordo com Ferraz:

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

<sup>23</sup> FERRAZ, 2018, p. 102.

<sup>24</sup> FERRAZ, 2018, p. 102.

<sup>25</sup> BENJAMIN, 2017a, p. 53.

<sup>26</sup> STEVENSON citado por BENJAMIN, 2017a, p. 53.

<sup>27</sup> DU CAMP citado por BENJAMIN, 2017a, p. 88.

<sup>28</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 123.

cometendo os mesmos erros, suportando os inúmeros choques provindos continuamente das megalópoles.<sup>29</sup>

A *Erfahrung*, portanto, perde espaço para a *Erlebnis*, que em alemão significa “vivência”. Enquanto a experiência tradicional está ligada a uma memória coletiva, que sobrevive ao passar dos séculos porque é compartilhada – tal como no relato sobre Antônio Augusto Peixoto Filho, transmitido por Sojuca a sua neta, a narradora da coletânea de Queiroz –, a vivência moderna se afasta disso. A *Erlebnis* não é registrada, não é transmitida pelas gerações e, por isso, não forma memória, como observa Ferraz. Segundo Benjamin, nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, mesmo os livros publicados sobre o conflito eram pobres em experiências “transmissíveis de boca em boca”;<sup>30</sup> isso porque a *Erlebnis* não favorece a arte de narrar, que está ligada à memória, mas se relaciona com um outro tipo de comunicação: a informação.

No ensaio “O narrador”, Benjamin observa que a arte de narrar difere essencialmente da informação. Para ele, a primeira estaria relacionada com a capacidade de se intercambiar experiências e, entre as narrativas escritas, as melhores seriam “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”,<sup>31</sup> como em “Cocais, 1858-1868”. Sendo assim, como na parábola do velho senhor e das vinhas, a arte de narrar procuraria transmitir um ensinamento ou uma sugestão prática, de modo que o “narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte”.<sup>32</sup>

Nessa parábola, não é mencionada a natureza da doença do velho senhor, nem quantos anos tinha ao morrer ou, ainda, como viviam seus filhos, se eram casados ou se tinham filhos eles próprios, se foram felizes com a herança que receberam ou qual a espécie da uva que cultivavam. O relato é permeado de lacunas para que o leitor ou ouvinte possa preencher, como no romance de Calvino, em que o imperador pode percorrer as descrições de Marco Polo com o pensamento, interpretá-las e tornar-se ele mesmo um narrador.

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, por sua vez, muitos dos textos também apresentam uma economia de detalhes. Em “Fazenda de Santa Vitória, setembro de 1972”, a narrativa se desenvolve da seguinte forma:

A mulher queria sapatos novos para a missa de domingo: bem bonitos, na moda, pretinhos. Sem sapatos, nem almoço nem janta nem amor! Nada!

Joaquim Inácio de Sousa Libério iludiu o estômago pensando na volta. Sapatos Luís XV, os mais bonitos da loja: bico-fino, salto-agulha, número 36, verniz preto, luzidio.

<sup>29</sup> FERRAZ, 2018, p. 108.

<sup>30</sup> BENJAMIN, 2012a, p. 124.

<sup>31</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 214.

<sup>32</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 216.

Nem almoço nem janta nem amor. A moda? Doze flores de sangue no peito, Emerenciana de Sousa Libério enterrou-se com os sapatos Luís XV, bico-fino, salto agulha, número 36, verniz preto, luzidio.  
Domingo no cárcere. Sem missa.<sup>33</sup>

Na narrativa, como se pode observar, não é feita uma descrição detalhada dos personagens, Joaquim Inácio de Sousa Libério e Emerenciana de Sousa Libério. É relatado, com poucas palavras, o desejo de Emerenciana por sapatos novos para usar na missa de domingo e que este desejo levou ao seu assassinato, pelas mãos de seu marido. No entanto, não é narrado o motivo da morte – o capricho dela por sapatos novos não configura, aparentemente, motivo suficiente para cometer o crime. O curto relato, então, se assemelha à parábola das vinhas e aos relatórios de Marco Polo, pois em sua economia de detalhes, a narradora-cronista permite que o leitor tire suas próprias conclusões.

É nesse sentido que, para Benjamin, a narrativa difere da informação. Segundo o filósofo, esta última seria caracterizada por uma abundância de detalhes, cujos fatos descritos são acompanhados por explicações. O objetivo da informação seria, então, “transmitir a pura objetividade do acontecimento”,<sup>34</sup> devendo ser plausível e, ao contrário da narrativa, não podendo recorrer ao fantástico e ao miraculoso, ela deve ser “compreensível em si e para si”.<sup>35</sup>

Como constata Benjamin em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”,<sup>36</sup> os princípios da informação jornalística, ou seja, a “novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras”,<sup>37</sup> contribuem para o seu afastamento da experiência tradicional. Assim, pela sua natureza precisa e imediatista, a informação se relaciona com a *Erlebnis*, com a vivência, pois pertence ao momento, e, por isso, possui valor apenas como novidade. A narrativa, por sua vez, como sugere o filósofo, não se esgota e pode continuar a exercer sua força reflexiva ao longo dos séculos. Benjamin, então, cita o relato de Heródoto sobre o rei egípcio Psamético:

Quando o rei egípcio Psamético foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psamético fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se queixavam e lamentavam com esse espetáculo, Psamético ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, conduzido pelo cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servos, um velho

<sup>33</sup> QUEIROZ, 1973, p. 215.

<sup>34</sup> BENJAMIN, 2017b, p. 109.

<sup>35</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 219.

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b. p. 103-149.

<sup>37</sup> BENJAMIN, 2017b, p. 109.

empobrecido, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero.<sup>38</sup>

Assim como na parábola do velho senhor e das vinhas, o relato de Heródoto não apresenta explicações para os fatos narrados e, dessa forma, não são abordados o tema da guerra entre os egípcios e os persas, o motivo pelo qual o conflito havia começado, como se deu o seu desfecho ou porque o rei não se comoveu ao ver o sofrimento e a humilhação de seus filhos. Séculos mais tarde, Michel de Montaigne retomou essa narrativa perguntando-se o que poderia ter motivado a reação de Psamético, e a resposta que encontrou, segundo Benjamin, é que ele “já estava tão cheio de tristeza que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas”.<sup>39</sup>

Benjamin, por outro lado, sugere que o comportamento do soberano poderia ter sido motivado pelo fato de que o destino de sua família não lhe afetava, uma vez que se tratava do seu próprio destino, ou, então, porque “muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator”,<sup>40</sup> ou, ainda, porque “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. A visão desse servo foi essa distensão”.<sup>41</sup>

A partir de suas próprias leituras da narrativa de Heródoto, ambos os filósofos levantam hipóteses distintas acerca do comportamento de Psamético, no entanto, o texto original não contém tais explicações, sendo “um relato dos mais secos”.<sup>42</sup> Desse modo, é a presença de lacunas que podem ser preenchidas pelo leitor que torna o relato cativante e, milênios após ter sido escrito, capaz de suscitar diferentes leituras e interpretações. Ao contrário da informação, que surge para ser rapidamente esquecida, tão efêmera quanto a fumaça do cachimbo de âmbar de Kublai Khan, a narrativa conserva em si suas forças germinativas, como constata Benjamin, se assemelhando às sementes de trigo, que durante séculos permaneceram incubadas nas pirâmides e ainda guardam em si forças para crescer, ou aos ramos da videira de João Pio.

O desenvolvimento de uma planta é mais ou menos bem-sucedido de acordo com a quantidade de água e de luz solar à qual é exposta, e esses níveis podem variar de espécie para espécie. Dessa maneira, ainda que as sementes de trigo possuam forças para crescer, após anos enclausuradas dentro das pirâmides, seu desenvolvimento é afetado pelos cuidados aos quais são submetidas. Assim também se dá com a narrativa. De acordo com Benjamin, a arte de narrar entrou em declínio porque experiências passaram a ser cada vez menos frequentemente trocadas, e para que seus ramos possam se desenvolver e dar frutos, é necessário que narrativas

---

<sup>38</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 219-220.

<sup>39</sup> MONTAIGNE citado por BENJAMIN, 2012b, p. 220.

<sup>40</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 220.

<sup>41</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 220.

<sup>42</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 220.

sejam compartilhadas, passadas de geração em geração, uma vez que, “[c]ontar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo [...]”.<sup>43</sup> O filósofo ressalta, então, o aspecto lacunar da narrativa, tal como na parábola das vinhas e no relato de Heródoto:

Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica. E quanto maior a naturalidade com que o narrador renúncia às sutilezas psicológicas, tanto mais facilmente a história será gravada na memória do ouvinte, tanto mais completamente ela irá assimilar-se à sua própria experiência, tanto mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.<sup>44</sup>

Ao permitir que lacunas se formem em meio ao relato, o narrador permite que o leitor ou ouvinte interprete os fatos narrados como desejar, podendo, assim, relacioná-los à sua própria experiência, o que torna a sua memorização mais fácil. Benjamin sugere, então, que para que tal processo seja bem-sucedido, o leitor ou ouvinte deve esquecer-se de si mesmo, pois quanto mais ele se deixar levar pelas palavras do narrador, pelo tédio que as rodeia, melhor elas serão assimiladas pela sua memória. O tédio é, para o filósofo, “o pássaro onírico que choca os ovos da experiência”<sup>45</sup> e, nesse sentido, a atmosfera que permite que os ramos da narrativa cresçam saudáveis.

No primeiro capítulo desta dissertação, citei o fato de como Kublai Khan parece distrair-se durante os relatórios de Marco Polo, empregando suas mãos em diferentes afazeres, silencioso, como se estivesse entediado. O soberano deixa suas mãos sempre ocupadas, seja para manusear seu cachimbo de âmbar, seja para comandar as peças no seu tabuleiro de xadrez, se distraindo com os relatos do viajante que, por sua vez, também movimenta suas mãos para se comunicar com ele, por meio de gestos e pantominas diversas. Assim como a boca e os ouvidos, portanto, as mãos também podem auxiliar na arte de narrar.

As mãos do Khan e as mãos de Polo se movem incessantemente, mas há também mãos que se ocupam com o ofício de tecer no decurso do dia para, durante a noite, desfazer seu próprio trabalho, como as de Penélope, na *Odisseia*,<sup>46</sup> em seu ardil para enganar os pretendentes que a atormentavam; outras, por sua vez, trabalham para construir lamparinas de videira, como as do dono da hospedaria em “São João Del-Rei, 1868”; ou, ainda, mãos que cavam túmulos e erigem lápides para aqueles que a sociedade esqueceu, como em “Mariana, 1752”. Para Benjamin, o trabalho artesanal, isto é, o trabalho feito com as mãos, esteve sempre ligado à arte narrativa, pois esta floresceu, durante séculos, no ambiente artesão, sendo, portanto, também

---

<sup>43</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 221.

<sup>44</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 220-221.

<sup>45</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 221.

<sup>46</sup> HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

“uma forma artesanal de comunicação”.<sup>47</sup> O narrador seria, desse modo, um trabalhador habituado ao labor manual e seus relatos, o resultado de um minucioso trabalho manufaturado que, diferentemente de uma produção em série, industrial, é único, pois possui as marcas de quem o criou: “imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro no vaso”.<sup>48</sup>

Ainda segundo Benjamin, não é incomum que narradores comecem seus relatos com uma referência à situação em que primeiro escutaram os fatos que irão narrar em seguida, ou, então, que os atribuam à sua própria experiência, o que pode conferir um tom pessoal às suas palavras. Em *Como me contaram: fábulas históricas*, como que para realçar o aspecto oral dos textos, algumas narrativas se iniciam com uma menção da narradora aos contadores de casos, de quem ouviram, primeiramente, as histórias que serão narradas. Desse modo, em “Cocais, 1858-1868”, é mencionado Sojuca e também, biograficamente, a avó da escritora, que interrompe a narrativa para adicionar seus comentários; em “São João do Morro Grande, 1920”, são mencionados José Raimundo Teixeira de Queiroz e a mãe da narradora; em “Carmo da Mata, 1902”, Sá Dorotéia, amiga da protagonista; em “O condenado de Vila Rica”, Eulália Bernardes Teixeira, neta do protagonista da narrativa. Não sabemos e nem saberemos se os fatos narrados são verdadeiros ou se verdades ficcionais construídas pela narradora-cronista das histórias.

Na epígrafe deste capítulo, um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen relaciona a habilidade manual ao pensamento: como o filósofo, a poeta lamenta as consequências da modernização, o distanciamento entre o trabalho artesanal e a arte de narrar ou, como sugere seu verso, o pensamento que se desligou da mão. Andresen, então, relembra o personagem Ulisses, herói da *Odisseia*, que é caracterizado por sua astúcia e habilidade em manusear palavras e também pelo seu êxito em trabalhos manuais, como a carpintaria e a condução do arado.

No canto VII da epopeia grega *Odisseia*, o herói se encontra na ilha dos Feácios, povo que o acolhe bem, a começar por Nausícaa, filha do rei Alcínoo e da rainha Arete, que o encontra na praia após o naufrágio de sua embarcação e o socorre, oferecendo-lhe comida, bebida e roupas. Ao chegar ao palácio, guiado pela deusa Atena, Ulisses se vê diante de toda uma corte: não apenas o rei e a rainha estavam presentes, mas também conselheiros e outros nobres, que demonstram interesse pela história do estrangeiro que ainda não reconhecem como

---

<sup>47</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 221.

<sup>48</sup> BENJAMIN, 2012b, p. 221.



o rei de Ítaca. Como frequentemente ocorre na *Odisseia*,<sup>49</sup> antes de iniciar sua narrativa, o visitante é devidamente acolhido, sendo oferecido a ele a oportunidade de se lavar, descansar, comer e beber para que, apenas em um banquete no dia seguinte, ele possa compartilhar suas narrativas com os demais convivas. No entanto, quando os outros nobres deixam o palácio e o herói se vê sozinho com os governantes, a rainha Arete lhe pergunta:

Quero, estrangeiro, primeiro que todos, fazer-te perguntas:  
Qual o teu nome? De onde és? Quem te deu essas roupas que trazes?  
Não nos disseste que vieste até aqui, pelo mar sempre a nado?<sup>50</sup>

A curiosidade de Arete, desse modo, reside não apenas na identidade e na origem do estrangeiro, que desconhece, mas também nas vestimentas que cobrem o seu corpo, as quais ela reconhece por tê-las tecido com suas servas. Segundo Jacyntho José Lins Brandão, em *Antiga musa (arqueologia da ficção)*,<sup>51</sup> Ulisses percebe o interesse da rainha em suas vestes e se utiliza disso para elaborar uma resposta ambígua, na qual se concentra em esclarecer essa questão sem, contudo, responder verdadeiramente às outras indagações. O herói inicia sua argumentação aludindo à dificuldade em relatar todos os acontecimentos que o levaram até a costa dos Feácios – “Mui delicado, ó rainha, seria contar-te sem falhas/ todos os males, que a mim propinaram os deuses eternos”<sup>52</sup> –, porém, afirma que, apesar disso, responderá a todas as perguntas de Arete – “Mas a informar-te de tudo o que queres saber me disponho”. Ele narra, então, a sua chegada à ilha de Ogígia, onde havia permanecido durante oito anos na companhia da temível deusa Calipso, e como, ao fim do último ano, esta lhe havia dado roupas imortais para que pudesse seguir em sua jornada de retorno a casa. Em alto-mar, porém, Ulisses é surpreendido por Poseidon que, em sua fúria, evoca uma tempestade que afunda o barco no qual o herói navegava; para sobreviver, ele nada até a costa mais próxima, a ilha dos Feácios, onde encontra Nausícaa.

---

<sup>49</sup> Em “O banquete e as narrativas na Odisseia”, Teodoro Rennó Assunção afirma que os banquetes na epopeia grega fazem parte de um ritual de hospitalidade, em que o visitante tem a oportunidade de se identificar ao relatar sua própria história, assim como os anfitriões também podem contar fatos de sua vida para o hóspede. De acordo com o crítico, esse ritual inclui “uma acolhida, a designação ou o arranjo de um assento, a lavagem das mãos (ou, eventualmente, um banho), a preparação da mesa e, depois do banquete, a acolhida para dormir ou a doação de um presente no momento da partida – a partilha da comida e da bebida ofertadas pelo anfitrião constitui um momento decisivo que realiza a integração do hóspede à comunidade dos convivas e que é sucedido pela conversação que permite a identificação do hóspede (e complementarmente a do anfitrião)” (p. 104). Segundo ainda Assunção, a ação de comer não era inteiramente separada da de narrar histórias pois, ainda que os convivas comessem seus relatos após satisfazerem sua fome, a comida continuava na mesa, o que não os impedia de seguir comendo.

<sup>50</sup> HOMERO, 2017, livro 7, vv. 237-239.

<sup>51</sup> BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

<sup>52</sup> HOMERO, 2017, livro 7, vv. 241-242.

Para Brandão, o que se destaca na resposta de Ulisses é o fato de que o interesse da rainha em suas vestes é astutamente usado para ocultar tanto a sua identidade quanto a sua proveniência. O narrador confirma serem verdadeiras as informações fornecidas pelo herói. De fato, ele havia iniciado sua jornada em Ogígia e, após despedir-se de Calipso, encontrado uma tempestade em alto-mar. No entanto, ao colocar o foco de sua resposta na questão das vestimentas, Ulisses consegue atrair a atenção de Arete para esse tópico, se esquivando de ter que lhe dizer seu nome e sua pátria. Como constata o crítico, trata-se de “uma resposta apenas pela metade”,<sup>53</sup> pois, ainda que a curiosidade da rainha seja saciada no que concerne à origem das vestes do estrangeiro que recebe em sua casa, o que Arete deseja saber de fato é quem é e de onde vem este homem, e não apenas de onde havia partido sua nau. Dessa maneira, “[a] questão das vestimentas fornece-lhe, na verdade, o gancho para construir uma história verossímil que lhe permite eludir o elemento principal: seu nome”<sup>54</sup> e a sua relação com Ítaca.

O discurso de Ulisses é construído com o intuito de enganar a rainha e, no entanto, lhe são fornecidas informações reais mescladas a meias verdades, que tornam a sua argumentação mais verossímil. Não há, afinal, pessoa melhor que o próprio Ulisses para relatar o decorrer de sua própria viagem. Assim, embora o enredo de sua narrativa seja verdadeiro, o herói mente “ao deixar que se entenda que não foi Ulisses que por tudo passou”,<sup>55</sup> preferindo, em vez de revelar seu nome, deixar “vazio esse lugar de sujeito”.<sup>56</sup>

No poema de Andresen, a maneira sutil e ao mesmo tempo complexa de manejar as palavras do herói é relacionada à sua habilidade manual: para o eu lírico, além de ter carpinteiado seu próprio barco, Ulisses ainda se vangloriava de saber conduzir o arado com maestria. A capacidade de narrar, ou melhor, de narrar bem, parece então estar ligada ao trabalho artesanal: o discurso de Ulisses é cativante, pois, além de contar histórias, ele é capaz de construir seu próprio barco. Como foi visto em Benjamin, a arte de narrar é uma forma de comunicação que nasceu e sobreviveu durante muito tempo no meio artesão e, se a civilização é errada, como sugerem os versos de Andresen, é porque perdeu o contato com o trabalho manual, não sendo mais capaz de produzir narradores como o herói da epopeia grega. Talvez por isso, a narrativa de autoria feminina, como em *Como me contaram: fábulas históricas*, se aproxime mais de Penélope que, sagaz, tece e destece, do que do discurso heroico de Ulisses.

---

<sup>53</sup> BRANDÃO, 2005, p. 149.

<sup>54</sup> BRANDÃO, 2005, p. 150.

<sup>55</sup> BRANDÃO, 2005, p. 150.

<sup>56</sup> BRANDÃO, 2005, p. 150.

A relação entre o trabalho manual e a narrativa pode, então, ser entrevista nos livros *As cidades invisíveis*, e é preciso lembrar que todas as cidades têm nomes femininos, e *Como me contaram: fábulas históricas*. No primeiro, como já foi mencionado anteriormente, as mãos dos personagens masculinos se movem para realizar diferentes tarefas, manejar as peças no tabuleiro de xadrez, o cachimbo de âmbar ou os objetos que Polo traz de suas viagens. Enquanto isso, os relatórios do viajante seguem seu curso e, com eles, o soberano e o viajante traçam as cidades do império. No segundo, por sua vez, a narradora de Queiroz trama e destrema, e parece se ocupar em tecer um longo tecido, tal como Penélope e Arete. Nesse fabuloso tecido, o manto ou a mortalha, como o da esposa de Ulisses, ou as vestimentas, como os da rainha dos Feácios, parecem assemelhar-se a um mapa. Um mapa das Minas Gerais.

### 3.1 – A tecelagem do mapa

Na *Odisseia*, Ulisses é caracterizado por sua astúcia e por sua habilidade em manipular palavras, como no episódio em que Arete o interroga sobre as vestimentas que cobrem seu corpo. No entanto, tais características também podem ser atribuídas à sua esposa Penélope que, com sua inteligência, consegue enganar os pretendentes que se aproveitam da ausência de seu marido, desejando desposá-la. O tema da epopeia grega é a viagem de retorno do herói a Ítaca que, após o término da guerra de Troia, demorou aproximadamente oito anos para ser realizada. Durante esse período de ausência, porém, sua família não havia tido notícias de seu paradeiro e, diante da incerteza de Ulisses estar vivo ou morto, o pai de Penélope sugere que sua filha procure a felicidade em um segundo casamento. Assim, diversos pretendentes passam a visitar seu palácio com o intuito de cortejá-la.

Contrária à sugestão de seu pai, Penélope elabora um plano para adiar um possível segundo matrimônio e permanecer fiel a seu marido: durante o dia ela teceria um manto, ou uma mortalha, sob a promessa de que, quando seu trabalho chegasse ao fim, escolheria um dos pretendentes e se casaria. No entanto, durante a noite a rainha se ocupava em desfazer o progresso feito sob a claridade do dia e, desse modo, adiava sua escolha, esperando o retorno de Ulisses. Segundo Adélia Bezerra de Meneses, em “Do poder da palavra”,<sup>57</sup> a rainha vivia em nostalgia, em sofrimento pelo marido que ainda não havia retornado para casa, e o manto que tecia, então, era símbolo dessa dor: uma mortalha para Laertes, pai de Ulisses, que “era

---

<sup>57</sup> MENESES, Adélia Bezerra. Do poder da palavra. *Remate de Males*, Campinas, v. 7, p. 115-124, 1987.

garantia da sua fidelidade, [e] como que vedava o acesso à sua sexualidade aos pretendentes que a assediavam [...]”.<sup>58</sup>

Assim como Ulisses, Penélope é inteligente e astuta ao manipular as palavras para alcançar seu objetivo. Há, então, uma relação entre o trabalho manual e o trabalho com as palavras e se, como sugere o poema de Andresen, a capacidade narrativa de Ulisses pode estar relacionada com a sua habilidade na carpintaria e na condução do arado, no caso de Penélope, por outro lado, pode-se relacionar o ofício da tecelagem, que ela desempenha com maestria durante três anos, com o intuito de enganar os pretendentes que se reuniam em seu palácio. Desse modo, a rainha tece não apenas uma mortalha para Laertes, ela elabora uma trama, uma narrativa, que é usada como ardil para que continue a aguardar o retorno de seu marido.

De acordo com Brandão, na *Odisseia*, a tecelagem é uma atividade “tipicamente feminina”,<sup>59</sup> estando relacionada a personagens como Arete e Penélope, bem como à deusa Atena que, além de sua sabedoria e inteligência estratégica, também se destaca na arte de bordar. Para Meneses, não apenas a *Odisseia*, mas quase toda a literatura grega é permeada por personagens femininas que estão ligadas de alguma maneira à costura: além das já citadas, Ariadne presenteia Teseu com um fio, que serve como guia pelo labirinto do Minotauro; Pandora, por sua vez, “a primeira mulher”,<sup>60</sup> aprendeu a fiar com Atena; após desafiar a deusa da sabedoria para uma competição de tecelagem e perder, Aracnê é transformada em aranha como punição; e as Moiras, por fim, são três irmãs que se encarregam de cuidar da trama dos destinos dos homens e dos deuses e, para isso, cuidam de fabricar, tecer e cortar os fios da vida de todos os indivíduos.

Meneses destaca ainda uma outra personagem da literatura universal que se destaca pela sua relação com a tecelagem, embora pertença a uma outra tradição, a árabe: Sherazade, protagonista do *Livro das mil e uma noites*. No texto, após a descoberta do adultério de sua esposa, o sultão Xariar, soberano “de todas as Índias, da Pérsia e do Turquestão”,<sup>61</sup> convencido da natureza maliciosa de todas as mulheres, elabora um plano para recobrar sua honra: a cada noite se deitaria com uma virgem e, ao amanhecer, mandaria que o seu grão-vizir a matasse, para que não pudesse sofrer mais a humilhação do adultério. Assim, todas as noites uma jovem era levada aos seus aposentos e, na manhã seguinte, era assassinada pelo grão-vizir que, ainda que contrário às atitudes do sultão, não ousava desobedecer suas ordens.

---

<sup>58</sup> MENESES, 1987, p. 119.

<sup>59</sup> BRANDÃO, 2005, p. 149.

<sup>60</sup> MENESES, 1987, p. 118.

<sup>61</sup> MENESES, 1987, p. 115.

A prática do governante trouxe ao seu reino “a mais intensa das desolações”,<sup>62</sup> pois todos os dias belas jovens morriam por sua fúria, que não poderia ser contestada ou desafiada. Até que uma das filhas do grão-vizir, Sherazade, caracterizada por sua grande inteligência e beleza, propõe ao pai que a oferecesse como esposa a Xariar, com o intuito de, em um ato heroico, tentar colocar um fim à sua barbárie. E, então, ela se deita com o sultão e o seduz com histórias noite após noite, poupando, assim, as outras mulheres do cruel destino de perderem suas vidas.

Segundo Meneses, quando é introduzida à narrativa, Sherazade é descrita como uma mulher culta, que havia se dedicado aos estudos da filosofia, da medicina e das artes, sendo uma leitora voraz que, além disso, tinha excelente memória “e fazia versos melhores que os mais célebres poetas do seu tempo”.<sup>63</sup> É apenas após a descrição de seus atributos intelectuais que seus aspectos físicos são mencionados: era uma bela mulher, de fato, mas mais relevante que isso parecem ser a sua inteligência e a sua astúcia, os verdadeiros atributos que seduzem o sultão.

Antes de Sherazade, todas as jovens que haviam perecido pelas mãos de Xariar tinham um traço em comum: eram todas belas mulheres. O que torna a filha do grão-vizir especial é, desse modo, a sua inteligência e, principalmente, a sua capacidade de elaborar narrativas, pois, como sugere Meneses, se ela apenas se deitasse com ele, teria morrido logo na primeira noite, como todas as suas antecessoras. Sherazade não é apenas uma grande leitora, ela é também uma grande poeta capaz de seduzir o sultão com suas histórias. Todas as noites, ao se deitar com o soberano, ela iniciava um de seus relatos, no entanto, ao aproximar da aurora, interrompia-o, criando uma atmosfera de suspense em relação aos próximos acontecimentos da narrativa. É esse o seu ardil: Sherazade usa o suspense para prender a curiosidade do sultão que, desejando ouvir o fim da história, concede-lhe mais um dia de vida.

Ao trocar uma história por mais um dia de vida, Sherazade não salva apenas as mulheres de seu reino mas também o próprio sultão e sua linhagem que, cego por “sua ira patológica e assassina”,<sup>64</sup> havia se privado de amar e de ter filhos. As histórias da rainha, então, possuem um poder singular: elas podem aplacar a raiva do soberano, substituindo-a lentamente pelo desejo de ouvir a próxima narrativa, curando-o assim de seu sofrimento. Se a princípio era necessário recorrer ao artífice do suspense, como estratégia para instigar a curiosidade de Xariar, com o tempo, isso deixa de ser necessário e a rainha passa a terminar seus relatos na

---

<sup>62</sup> MENESES, 1987, p. 116.

<sup>63</sup> LIVRO DAS MIL E UMA NOITES citado por MENESES, 1987, p. 116.

<sup>64</sup> MENESES, 1987, p. 123.

mesma noite em que os havia começado, contudo, procurando também iniciar o próximo. À medida que os ânimos do soberano se acalmam, o recurso do suspense deixa de ser necessário, pois ele já havia sido envolvido pelas palavras de Sherazade e, mesmo sem que sua curiosidade seja provocada, deseja ouvir a próxima história.

Tal como Penélope, a filha do grão-vizir se ocupa em tecer um fio que, embora não tome a forma de um manto, como o da esposa de Ulisses, é uma teia narrativa cuidadosamente elaborada para seduzir o sultão. O ardil de Sherazade, então, assemelha-se ao de Penélope: em ambos os casos, na tecelagem de cada uma, o que parece estar em jogo é a capacidade de narrar. Enquanto Penélope tece para enganar os pretendentes que a importunam e, assim, permanecer fiel a seu marido, Sherazade, por sua vez, tece não apenas para sobreviver mais um dia mas também para curar Xariar de sua descrença e ira no caráter feminino: “seu fio narrativo refaz, ponto a ponto, os farrapos do coração do sultão, dilacerado pela traição feminina”.<sup>65</sup>

*As mil e uma noites* aparecem explicitamente em vários momentos da obra de Maria José de Queiroz. Nessas referências, longe se ser um lugar do feminino com a espera tradicional, Penélope e Sherazade, no ofício da tecelagem, apontam para a metáfora do escritor e do ofício de escrever. Em seu primeiro livro de poemas, *Exercício de fiandeira*,<sup>66</sup> Queiroz já deixa entrever essa relação desde o título. Na coletânea de poemas *Resgate do real: amor e morte*,<sup>67</sup> o poema “Amoris” aponta para a relação entre a tecelagem e a escrita desde sua epígrafe, que parece servir como uma chave de leitura para os versos que se seguem: “O meu melhor vestido/ ou/ revisão da fábula”,<sup>68</sup> afirma o eu lírico, como que instruindo o leitor a respeito da leitura do poema, indicando que o seu tema pode ser tanto a confecção de um vestido quanto a revisão de uma fábula. Os primeiros versos, então, introduzem o ritmo do trabalho artesanal, das mãos da fiandeira que, com agulha e linha se ocupam com o demorado ofício de se costurar um vestido, ou, então, das mãos do escritor, que se ocupam do árduo trabalho de compor ou revisar um texto. Os versos acompanham o progresso do vestido, que também pode ser o progresso da revisão da fábula e, quando o ritmo de um deles é interrompido, o ritmo do outro também o é, uma vez que a trama do tecido se confunde com a das palavras:

O fio ao romper-se te obriga  
ao enredo de novos laços:  
os lábios correm em auxílio

<sup>65</sup> MENESES, 1987, p. 119.

<sup>66</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Exercício de fiandeira*. Coimbra: Coimbra Editora Lda., 1974.

<sup>67</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Resgate do real: amor e morte*. Coimbra: Coimbra Editora Lda., 1978.

<sup>68</sup> QUEIROZ, 1978, p. 27.

dos dedos menos hábeis.<sup>69</sup>

Quando o trabalho da tecelã é interrompido por um fio que se rompe, é necessário que este seja substituído por um outro pedaço de linha e, desse modo, a sua produção é composta por diferentes fios que, juntos, formam um único conjunto. Assim também é o trabalho do narrador que, como a fiandeira que escolhe cuidadosamente que fio usar, seleciona as palavras para compor seu relato. No poema, o eu lírico especifica que o trabalho de composição textual ao qual se refere é o de uma fábula, gênero que em seu fundamento é composto por narrativas que são passadas de geração em geração, com o intuito de ensinar algum preceito moral ou ético. Ora, se esses relatos são passados através dos séculos, sua forma original é modificada pelos narradores que, como sugere Benjamin, imprimem à narrativa suas marcas pessoais, como o oleiro na argila.

Já no romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, a relação entre a tecelagem e a escrita se dá pela protagonista que, por meio da costura, do bordado e da cópia de partituras, é capaz de exercer sua força criativa. Segundo Nascimento, o laço familiar que as liga ao mártir da Inconfidência Mineira impede que tenham uma vida social e, por isso, ambas as personagens optam pelo isolamento dentro da própria casa, porém, o trabalho que realizam não apenas as põem em contato com o mundo, mas permite também que possam exercitar sua criatividade.<sup>70</sup> Ao receber a encomenda do enxoval de sua vizinha Maria Manuela, por exemplo, Joaquina não hesita em extrapolar o modelo escolhido pela cliente e, quando o irmão da jovem noiva, João da Formosinha, procura averiguar o andamento do trabalho, a protagonista o informa:

Como vê, ainda me falta um bom lote de toalhas. Mais uns trinta dias e tenho tudo lavado, engomado, passado e dobrado. Gostaria de que D. Formosinha visse antes o bordado para dizer se lhe agrada a ligadura. Não copiei, tal e qual, o modelo. Nem usei o mesmo desenho em toda a rouparia. Quis variar para fazer diferença entre as toalhas, fronhas, lençóis e cortinas.<sup>71</sup>

O trabalho como tecelã, portanto, permite que Joaquina exerça sua força criativa e, dentro dos limites impostos pela encomenda da vizinha, ela pode criar diferentes bordados. A protagonista não se deixa limitar pelo modelo escolhido pela cliente, mas o extrapola, fazendo as modificações que julga necessárias, sem antes obter a aprovação de D. Formosinha. Ela imprime, assim, sua marca pessoal ao enxoval, ainda que de forma anônima, e demonstra grande domínio e conhecimento acerca de seu ofício, tendo escolhido três tipos específicos de

---

<sup>69</sup> QUEIROZ, 1978, p. 27.

<sup>70</sup> NASCIMENTO, 1995, p. 79.

<sup>71</sup> QUEIROZ, 1987, p. 49.

monogramas para os bordados: “os romanos, para as fronhas e lençóis; os franceses, para as cortinas; os ingleses, para as toalhas”.<sup>72</sup>

Tal como os narradores aos quais se refere Benjamin que, ao começarem seus relatos trazendo as condições nas quais tiveram contato com as histórias pela primeira vez ou relacionando-os com sua própria experiência, conferem às suas narrativas um tom pessoal, Joaquina também imprime a seu trabalho sua marca individual. A escolha dos monogramas, assim como as modificações ao modelo original, decisões independentes da jovem, conferem ao enxoval de Maria Manuela as marcas invisíveis das mãos de Joaquina, a sua assinatura que não pode ser vista, tal como as mãos do oleiro que deixa marcas no vaso de argila, tornando única cada uma de suas produções. Joaquina cria, desse modo, sua própria arte, feita com agulha e linha, tal como uma escritora compõe suas narrativas.

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, essa marca pessoal das personagens pode de ser entrevista na relação entre a escrita e a tecelagem, assim como em *Exercício de fiandeira*, no poema “Amoris” e no romance *Joaquina, filha do Tiradentes*. No primeiro, os diferentes tipos de texto – poemas, contos e o epitáfio de Maria Brites – formam um mapa das cidades, da cultura e do imaginário popular do território mineiro. São as narrativas da narradora-cronista, no entanto, que conferem aos textos tão diversos o aspecto de unidade, como a voz de Sherazade que conduz as narrativas contadas ao sultão.

Seria possível, então, propor uma relação entre a narradora de Queiroz e Sherazade: no *Livro das mil e uma noites*, a rainha utiliza sua excelente memória para elaborar uma teia narrativa capaz de seduzir e entreter o sultão. No entanto, como constata Menezes, Sherazade “não era apenas uma espécie de repositório vivo das histórias de seu povo”,<sup>73</sup> ela não se limitava a recontar os relatos que havia ouvido no passado, mas também criava, imprimindo a essas narrativas o seu toque pessoal, pois, como sugerido pela descrição da personagem no livro, ela era capaz de escrever poemas mais célebres que os poetas de seu tempo. Dessa forma, todas as histórias que compõem o livro partem de Sherazade, que as começa e as conclui, “servindo-lhes de moldura”.<sup>74</sup> Em *Como me contaram*, já o primeiro conto, “O condenado de Vila Rica”, termina com uma referência às histórias do *Livro das mil e uma noites*, o que parece sugerir que a voz dessa narradora-cronista deverá ecoar por toda a coletânea, assim como a da rainha.

No livro de Queiroz, a narradora também utiliza sua memória, nem sempre fiel ao que foi narrado, para elaborar seus textos, frequentemente recorrendo a histórias familiares, que

---

<sup>72</sup> QUEIROZ, 1987, p. 57.

<sup>73</sup> MENESES, 1987, p. 118.

<sup>74</sup> MENESES, 1987, p. 115.



alega ter ouvido de parentes ou de contadores de casos. Como Sherazade, ela não se limita a reproduzir os relatos já registrados em sua mente, mas faz uso de sua criatividade para os recriar, conferindo-lhes a sua marca pessoal, como Joaquina faz ao modificar o modelo dos bordados. No conto “Fazenda do descoberto, 1840-1861”, a narradora reconta a história de Nhô Chico Costa, “bisavô e tetravô de larga família”,<sup>75</sup> que em um dia de sorte, ao descansar próximo a uma cachoeira após longa jornada, encontrou uma bolsa de couro com dinheiro suficiente para que pudesse comprar uma fazenda e iniciar sua fortuna. Como os narradores de Benjamin, no início do relato a narradora de Queiroz se refere às condições em que o ouviu pela primeira vez: sua mãe havia lhe contado o que escutara, por sua vez, “do avô Fialho”.<sup>76</sup> A narrativa remonta a uma longa tradição familiar que se inicia com o próprio Nhô Chico Costa, sendo passada de geração em geração, como a fábula das vinhas ou a história de Psamético citadas por Benjamin.

Se, como constata o filósofo, cada narrador confere à narrativa sua impressão pessoal, com o passar dos anos, os fatos narrados podem se distanciar da realidade, sendo transformados lentamente e a cada detalhe pelos contadores de história, que podem dar maior ou menor importância a determinadas passagens ou, então, recriá-las completamente. Assim, é possível que as versões de um mesmo relato sejam diferentes, ou que um narrador possa interferir no relato do outro, como no trecho a seguir:

Desceu com a tropa, descansou-a da carga e andou, ele também, à procura da água. Debruçou-se, não, não se debruçou (minha mãe corrige): pôs-se de cócoras para lavar as mãos. Arregaçou as mangas, firmou-se na planta dos pés, alargou os braços. Então viu. Entre duas pedras, uma bolsa preta, de couro cru, encardida pelo uso. Isso, o que viu.<sup>77</sup>

A voz da mãe da narradora, portanto, pode ser ouvida na história contada pela filha, que a corrige acerca de um detalhe, a posição em que Nhô Chico Costa se encontrava quando viu a bolsa que mudaria a sua vida. Desse modo, na história do personagem, os contadores de história interrompem a narrativa, destacam determinados fatos, dando-lhes mais importância que outros ou não, isto é, a narrativa parece ser modificada dependendo de quem a está contando, ou lendo, o que pode resultar no afastamento dos fatos ocorridos originalmente. Sendo assim, a realidade se confunde com a ficção, o mundo não escrito com o escrito e, na narrativa em questão, “[o] tempo encarregou-se de unir e confundir, no enredo, biografia e lenda”.<sup>78</sup>

O termo “biografia” pode ser definido como a “[d]escrição ou história da vida de uma pessoa”,<sup>79</sup> tal como se dá no conto de Queiroz no qual é narrada a trajetória de Nhô Chico Costa,

---

<sup>75</sup> QUEIROZ, 1973, p. 93.

<sup>76</sup> QUEIROZ, 1973, p. 93.

<sup>77</sup> QUEIROZ, 1973, p. 95.

<sup>78</sup> QUEIROZ, 1973, p. 93.

<sup>79</sup> FERREIRA, 2010, p. 317.

desde quando encontrou a bolsa de couro até o dia em que, anos mais tarde, descobre seu dono, Raimundo Alves Procópio, que, coincidentemente, havia pernoitado em sua casa, e devolve-lhe o dinheiro que havia encontrado ao acaso, incluindo “capital e juros do empréstimo compulsório, involuntariamente contraído”.<sup>80</sup> O termo “lenda”, por outro lado, pode se referir a uma “narração escrita ou oral, de caráter maravilhoso, na qual os fatos históricos são deformados pela imaginação popular ou pela imaginação poética”.<sup>81</sup> Portanto, em “Fazenda do descoberto, 1840-1861”, embora seja narrada a biografia de um personagem, o relato adquire um aspecto lendário, uma vez que o seu enredo é modificado, num primeiro momento, pela voz dos contadores de história, que, ao longo das gerações, recontam e recriam a narrativa, e, num segundo momento, pela voz da narradora, que neles imprime sua versão.

No conto de Queiroz, o aspecto lendário pode ser evidenciado já desde o início do texto pela referência ao relato “Formas de uma lenda” de Jorge Luis Borges.<sup>82</sup> Nesse texto, o escritor retoma a história da vida de Siddarta Gautama, príncipe de um reino oriental que teria abandonado o conforto do palácio de seu pai para se tornar um líder espiritual, o Buda, e mostra como ela se desdobra ao longo dos séculos, por suas traduções e suas reescritas, tornando-se, assim, uma narrativa diferente do que era originalmente.

Segundo Borges, a lenda relata que na noite de sua concepção, a mãe de Siddarta sonhou com “um elefante, da cor da neve e com seis presas”,<sup>83</sup> o que os adivinhos do reino interpretaram como sendo um presságio de que a criança no útero estava destinada a seguir o caminho espiritual. Insatisfeito com essa previsão, o rei confina seu filho a um palácio, afastando-o de tudo o que não era bom ou belo. Assim, os primeiros vinte e nove anos da existência de Siddarta teriam sido “de ilusória felicidade, dedicados ao prazer dos sentidos”,<sup>84</sup> uma vez que nunca tendo deixado as dependências do palácio, não conhecia as moléstias da vida: a dor, o sofrimento, a velhice, a doença ou a morte. Certa manhã, no entanto, em um passeio de carruagem, ele se depara com um velho ancião:

Siddarta sai em sua carruagem e vê, com estupor, um homem encurvado, “cujo cabelo não é como o dos outros, cujo corpo não é como o dos outros”, que se apoia numa bengala para andar e cuja carne treme. Pergunta ao cocheiro quem é aquele homem; o cocheiro explica que é um ancião e que todos os homens da Terra serão como ele. Siddarta, inquieto, dá ordem de voltar imediatamente, mas em outra saída vê um homem devorado pela febre, tomado pela lepra e pelas chagas; o cocheiro explica que é um doente e ninguém está livre daquele perigo. Em outra saída, vê um homem levado num caixão: o homem imóvel é um morto, explicam-lhe, e morrer é a lei de

<sup>80</sup> QUEIROZ, 1973, p. 97.

<sup>81</sup> FERREIRA, 2010, p. 1251.

<sup>82</sup> BORGES, Jorge Luis. Formas de uma lenda. In: \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 171-176.

<sup>83</sup> BORGES, 2012a, p. 172.

<sup>84</sup> BORGES, 2012a, p. 172.

tudo o quanto nasce. Em outra saída, a última, vê um monge das ordens mendicantes que não deseja nem morrer nem viver. A paz está em seu semblante; Siddarta encontrou o caminho.<sup>85</sup>

Esses quatro encontros, portanto, impressionam o jovem príncipe de tal maneira que ele decide deixar o conforto material no qual vivia até então para seguir a doutrina dos ascetas, como profetizado antes do seu nascimento. De acordo com Borges, porém, a veracidade dessa lenda é questionável e a sua origem poderia ser, na verdade, atribuída a dois ensinamentos distintos, registrados pelo cânone budista.<sup>86</sup> O primeiro se refere a uma reflexão feita pelo próprio Buda e que teria sido a sua motivação para deixar o palácio e seguir o caminho espiritual: “Repugna às pessoas ver um ancião, um doente ou um morto, e no entanto elas estão sujeitas à morte, às doenças e à velhice”.<sup>87</sup> O segundo, por sua vez, se refere a uma parábola, também proferida pelo Buda, sobre cinco mensageiros que teriam sido enviados pelos deuses a um pecador: “uma criança, um ancião encurvado, um paralítico, um criminoso supliciado e um morto, [qu]e avisam que nosso destino é nascer, caducar, adoecer, sofrer justo castigo e morrer”.<sup>88</sup> Tendo ignorado a mensagem, o pecador é castigado pelo deus Yama,<sup>89</sup> e confinado a uma casa que é incendiada.

Para Borges, as semelhanças entre esses dois textos teriam feito, ao longo do tempo, com que as narrativas se confundissem e, desse modo, criado um outro relato, a lenda de como Siddarta Gautama se tornou o Buda. No entanto, essa lenda também se desdobrou, ganhando diversas traduções, interpretações e versões ao longo dos milênios. No século VII, segundo Borges, um monge cristão escreveu um romance intitulado *Barlaão e Josefá*, cujo enredo se assemelha ao da narrativa budista, mas em um contexto católico, isto é, Josefá é convertido ao Catolicismo pelo eremita Barlaão, ao invés de seguir os preceitos hinduístas. Essa versão foi traduzida para o holandês e para o latim, e, “por solicitação de Haakon Haakonarson, foi produzida na Islândia, em meados do século XIII, uma *Baarlams saga*”.<sup>90</sup>

O escritor cita, ainda, o *Lalitavistara*<sup>91</sup> e o conto “The happy prince”, de Oscar Wilde.<sup>92</sup> O primeiro se trata de uma compilação de prosa e poemas escritos em sânscrito, que reescreve

<sup>85</sup> BORGES, 2012a, p. 172-173.

<sup>86</sup> No texto, Borges não se refere à proveniência do primeiro ensinamento, afirmando apenas que se encontra em um dos livros do cânone budista. Sobre o segundo ensinamento, por sua vez, o escritor afirma poder ser encontrado na *Majihimanikaya*, que é um livro composto por 152 discursos atribuídos ao Buda e aos seus discípulos.

<sup>87</sup> BORGES, 2012a, p. 171.

<sup>88</sup> BORGES, 2012a, p. 171.

<sup>89</sup> Segundo Borges, o deus Yama representaria, nas mitologias do Indústão, o papel de “juiz das sombras”, pois foi o primeiro homem a morrer.

<sup>90</sup> BORGES, 2012a, p. 173.

<sup>91</sup> LALITAVISTARA. Trad. Bijoya Goswami. Kolkata: The Asiatic Society, 2014.

<sup>92</sup> WILDE, Oscar. The Happy Prince. In: \_\_\_\_\_. *The Happy Prince and Other Stories*. London: Penguin Popular Classics, 2007.

a lenda colocando Buda sob o comando de seu próprio destino, sendo responsável pela escolha de seus pais, de seu local de nascimento e de todos os aspectos de sua vida. Já Wilde propõe que o jovem príncipe nunca tenha deixado o palácio e morrido desfrutando dos prazeres sensoriais e, somente após a morte, transformado em estátua, é que toma conhecimento dos sofrimentos do mundo. O grande número de desdobramentos de uma mesma narrativa, então, leva Borges a afirmar que “[a] realidade pode ser complexa demais para a transmissão oral; a lenda recria de uma forma que só é falsa acidentalmente, permitindo-lhe percorrer o mundo, de boca em boca”<sup>93</sup> e, ainda, que “[o] irreal foi abrindo fendas, assim, na história; primeiro produziu fantásticas figuras, depois o príncipe e, com o príncipe, todas as gerações e o universo”.<sup>94</sup>

Nesse sentido, a lenda de Siddarta Gautama cresce e se desdobra em diferentes versões, inclusive com a do próprio Borges, que se inscreve na tradição da reescrita e dos autores que fazem proliferar relatos e narrativas, lendas e mitos – tal como as sementes de trigo mencionadas por Benjamin que, mesmo após anos confinadas dentro das pirâmides, possuem força para crescer e se desenvolver, a narrativa pode ser recriada e “percorrer o mundo de boca em boca”. Ora, se “o irreal” produz “todas as gerações e o universo”, o mundo escrito, como sugere Calvino, pode representar o mundo não escrito de infinitas formas e, então, uma nova versão da lenda do Buda ou do relato de Queiroz podem ser sempre criadas.

Em “Fazenda do descoberto, 1840-1861”, o aspecto lendário da narrativa é enfatizado, ainda, pela referência ao livro de Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*,<sup>95</sup> uma compilação de contos publicada no século XIV que remonta à tradição oriental e, segundo Queiroz, é “[d]erivado de um livro árabe, [...] *As quarenta manhãs e as quarenta noites*”.<sup>96</sup> Dessa maneira, assim como a lenda de Siddarta Gautama ou as histórias escritas por Don Juan Manuel, também os textos do livro de Queiroz podem se desdobrar em infinitas possibilidades pela voz dos contadores de casos que as narram, passando-as de geração em geração, como uma herança familiar, fazendo a escritora se inscrever, também, nessa tradição.

O trabalho de Penélope em enganar os pretendentes parece não ter fim: todos os dias e todas as noites ela tece e destece o manto que seria uma mortalha para Laertes. Sherazade, por outro lado, tece o fio de suas histórias noite após noite, no entanto, não se trata de um fio linear, mas de uma teia na qual “[u]ma história dará margem a uma outra história que, embutida dentro

---

<sup>93</sup> BORGES, 2012a, p. 171.

<sup>94</sup> BORGES, 2012a, p. 176.

<sup>95</sup> MIGUEL, Don Juan. *El conde Lucanor*. Madrid: Cátedra; Letras Hispánicas, 2006.

<sup>96</sup> QUEIROZ, 1973, p. 94.

dela, desembocará numa terceira, que contém em si o germe de uma quarta, etc.”.<sup>97</sup> Para Meneeses, em ambos os casos, a falta de término é “uma metáfora do infinito”.<sup>98</sup> Sobre o *Livro das mil e uma noites*, Borges afirma, também, que no título “[...] há uma outra beleza. Creio que ela está no fato de que para nós a palavra ‘mil’ é quase sinônima de ‘infinito’”<sup>99</sup> e, desse modo, mil noites poderiam representar noites infinitas, mas mil e uma noites seriam algo além desse infinito.

Tanto no romance de Calvino, com as narrativas de Marco Polo que parecem descrever um número infinito de cidades, quanto em Penélope, Sherazade e na narradora-cronista de Queiroz, as tramas envolvem e seduzem, fazem sonhar e convidam o leitor à viagem.

### 3.2 – O mapa sem fim

Na conferência sobre a exatidão, em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino evoca a imagem de Maat, deusa da balança na mitologia egípcia,<sup>100</sup> responsável por pesar os corações humanos após a morte, para determinar se estes poderiam ou não entrar no mundo dos mortos. Se as almas fossem mais pesadas que a pluma de avestruz que a deusa levava como ornamento na cabeça, seria executado o castigo divino pelo deus Osíris. Segundo o escritor, o hieróglifo que representa o nome da deusa “indicava igualmente a unidade de comprimento – os 33 cm do tijolo unitário – e também o tom fundamental da flauta”<sup>101</sup> e, assim, Maat e sua pluma seriam símbolos da precisão, do exato.

Para Calvino, enquanto valor literário a ser conservado no milênio que estava por vir, a exatidão poderia ser definida por três aspectos: “um projeto de obra bem definido e calculado”,<sup>102</sup> “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis”,<sup>103</sup> ou “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”.<sup>104</sup> Seria possível, pois, relacionar a imagem de Maat com as postulações de Calvino: o que o escritor sugere é que a literatura deveria ser como a

<sup>97</sup> MENESES, 1987, p. 118.

<sup>98</sup> MENESES, 1987, p. 119.

<sup>99</sup> BORGES, Jorge Luis. As mil e uma noites. In: \_\_\_\_\_. *Borges oral e sete noites*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. p. 127.

<sup>100</sup> RIBEIRO, Thiago Henrique Pereira. Concepções egípcias acerca da morte: uma releitura da questão da alma no Egito antigo. *Fato & versões– Revista de História*, Campo Grande, v. 6, n. 12, 2014.

<sup>101</sup> CALVINO, 2015d, p. 73.

<sup>102</sup> CALVINO, 2015d, p. 73.

<sup>103</sup> CALVINO, 2015d, p. 73.

<sup>104</sup> CALVINO, 2015d, p. 74.

pluma colocada sobre a balança, que pesa apenas o necessário para medir o peso das almas mortais, e nem um grama a mais.

No entanto, ao defender esse ideal de exatidão, Calvino se detém, também, sobre a ideia de infinito. Como já abordado no primeiro capítulo desta dissertação, o escritor admite que, ao redigir uma narrativa, atormenta-o a tentação de escrever sobre o infinitamente vasto, sobre “tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever”<sup>105</sup> e, então, deve limitar o que pretende abordar com sua escrita em campos cada vez menores, sentindo-se, assim, “tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes [s]e dispersava no infinitamente vasto”.<sup>106</sup> Seria, pois, a noção de exatidão que levaria o escritor a refletir sobre o seu oposto, a ideia de infinito. Em outras palavras, se estivesse presente no julgamento de Maat, a atenção de Calvino não se deteria apenas sobre a pluma da deusa, mas também sobre os milhares de corações humanos que devem ser pesados, no passado, no presente e no futuro.

Se Maat e sua pluma de avestruz são símbolos da exatidão, as almas que devem ser pesadas são símbolos do infinito. Para o escritor, as noções de multiplicidade e de infinito são de grande importância para a sua concepção de literatura. No ensaio “O mundo é uma alcachofra”,<sup>107</sup> Calvino propõe uma série de leituras possíveis para os romances de Carlo Emilio Gadda que, para ele, tendem sempre para o múltiplo e para o inconcluso, de modo que “um simples detalhe pode revelar-se o centro de uma rede de relações, que se torna infinita com as muitas digressões que vão surgindo”, como aponta Claudia Maia.<sup>108</sup> Para descrever essa relação entre os escritos de Gadda, então, Calvino utiliza a imagem da alcachofra:

A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas.<sup>109</sup>

Segundo Calvino, Gadda soube desfolhar como ninguém essa alcachofra, que é uma metáfora do mundo, uma vez que, em seus escritos, os mínimos detalhes podem representar redes de conexões infinitas, que se desdobram e crescem como os “estratos densamente sobrepostos” de uma alcachofra. Em *As cidades invisíveis*, muitas das cidades que Marco Polo descreve apresentam elementos que, em sua multiplicidade, apontam para o infinito. Em Teodora, por mais que os humanos tentem exterminar os ratos da cidade, eles não deixam de

<sup>105</sup> CALVINO, 2015d, p. 85.

<sup>106</sup> CALVINO, 2015d, p. 85.

<sup>107</sup> CALVINO, Italo. O mundo é uma alcachofra. In: \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 205-207.

<sup>108</sup> MAIA, Claudia Cristina. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*. 2013. 215 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. p. 22.

<sup>109</sup> CALVINO, 1995, p. 205.

crescer e se multiplicar e, “[p]ara cada geração de roedores que os homens conseguiram exterminar, os poucos sobreviventes davam à luz uma progênie mais aguerrida, invulnerável às armadilhas e refratária a qualquer veneno”.<sup>110</sup>

Para Maia, em “Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório)”,<sup>111</sup> Calvino sugere que a literatura seria um sistema que funcionaria por análise combinatória, de modo que as palavras se combinariam entre si para formar narrativas. De acordo com o escritor, esse processo teria se iniciado “com o primeiro narrador da tribo”,<sup>112</sup> ou seja, com os primeiros narradores orais, que procuravam explorar as limitadas possibilidades de sua linguagem, “para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras”,<sup>113</sup> e, então, combinavam os elementos de sua linguagem para criar narrativas.

Esses primeiros narradores orais utilizavam o limitado repertório ao qual tinham acesso para compor várias histórias, combinando os elementos da linguagem para extrair, a cada vez, resultados diversos. Calvino cita, ainda, Vladimir Propp, que estudando as fábulas russas descobriu que “todas elas eram variantes de uma única fábula, passíveis de ser decompostas num número finito de funções narrativas”;<sup>114</sup> e Claude Lévi-Strauss, que ao estudar os mitos indígenas brasileiros, “vê neles um sistema de operações lógicas entre termos permutáveis, de modo que poderiam ser estudados mediante os procedimentos matemáticos de análise combinatória”.<sup>115</sup>

Desse modo:

A fantasia popular, portanto, não é infinita como um oceano, mas nem por isso precisamos imaginá-la como um reservatório de capacidade determinada: em civilizações de mesmo nível, assim como nas operações aritméticas, as operações narrativas não são muito diferentes de um povo para o outro. Mas o que se constrói com base nesses procedimentos elementares pode apresentar combinações, permutações, e transformações ilimitadas.<sup>116</sup>

Embora partissem de um conjunto limitado de imagens, palavras e conceitos, os narradores tribais aos quais Calvino remonta podiam criar infinitas possibilidades narrativas para tentar descrever a realidade, o mundo não escrito. Para o escritor, a literatura operaria pelo processo de análise combinatória, sendo este definido por refinadas regras que podem ou não

<sup>110</sup> CALVINO, 2011, p. 144.

<sup>111</sup> CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado* – Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

<sup>112</sup> CALVINO, 2009b, p. 196.

<sup>113</sup> CALVINO, 2009b, p. 196.

<sup>114</sup> CALVINO, 2009b, p. 198.

<sup>115</sup> CALVINO, 2009b, p. 198.

<sup>116</sup> CALVINO, 2009b, p. 198.

ser extrapoladas. Calvino se afasta, assim, do conceito de poesia intuitiva, da ideia de “que a poesia era uma questão de inspiração vinda sabe-se lá que alturas ou brotada de sabe-se lá que profundidade ou intuição pura ou instantânea não identificado da vida do espírito”.<sup>117</sup> Ao contrário, sugere que a literatura se aproximaria de uma concepção de trabalho árduo, sendo “uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem possíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas [...]”.<sup>118</sup>

À medida que as culturas foram se desenvolvendo e o número de palavras e combinações possíveis aumentou, esse processo de análise combinatória, porém, foi se tornando mais complexo e, nas palavras do escritor, “o mundo em seus vários aspectos é visto cada vez mais como *discreto* e não como *contínuo*. [...] o termo *discreto* em seu sentido matemático: quantidade “discreta”, ou seja, que se compõe de partes separadas”.<sup>119</sup> Nesse sentido, embora não seja possível descrever o mundo não escrito em sua totalidade por meio da linguagem, esta se configura como um sistema a partir do qual é possível fazer infinitas combinações. No entanto, assim como um jogador de xadrez não viverá tempo suficiente para esgotar todas as permutas possíveis de um tabuleiro, no jogo da linguagem também não é possível esgotar todas as combinações.

Calvino argumenta:

Sabemos que, assim como nenhum jogador de xadrez poderá viver o bastante para esgotar as combinações dos possíveis lances das 32 peças no tabuleiro, da mesma forma – dado que nossa mente é um tabuleiro em que são postas em jogo centenas de milhares de peças – nem sequer numa vida que durasse tanto quanto o universo chegaríamos a jogar todas as partidas possíveis. Mas sabemos também que todas as partidas estão implícitas no código geral das partidas mentais, por meio do qual cada um formula a todo momento seus pensamentos, dardejantes ou preguiçosos, nebulosos ou cristalinos.<sup>120</sup>

Desse modo, por mais que não seja possível decifrar todas as permutações permitidas pelo jogo da linguagem, sabe-se que estas são infinitas, que não podem ser esgotadas. De acordo com Maia, as propostas de escrita combinatória utilizadas por Calvino e outros membros do Oulipo “remontam aos estudos de Raimundo Lullo, Giordano Bruno, Athanasius Kircher e Gottfried Leibniz”.<sup>121</sup> Este último foi o tradutor do *I-Ching* ou *Livro das mutações*,<sup>122</sup> um livro de origem chinesa que teria sido usado como oráculo por mais de dois mil anos e que, segundo

<sup>117</sup> CALVINO, 2009b, p. 205.

<sup>118</sup> CALVINO, 2009b, p. 205.

<sup>119</sup> CALVINO, 2009b, p. 205.

<sup>120</sup> CALVINO, 2009b, p. 200-201.

<sup>121</sup> MAIA, 2013, p. 58.

<sup>122</sup> WILHELM, Richard (Org.). *I-Ching: o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Corrêa Pinto. São Paulo: Editora Pensamento, 1984.



Calvino, em sua conferência “O livro, os livros”,<sup>123</sup> seria “um livro em que todos os destinos humanos estão contidos na combinatória de seis linhas tracejadas ou contínuas”<sup>124</sup> e, assim, partiria da combinação de simples elementos figurativos para obter um resultado mais complexo, a previsão do futuro. Leibniz, porém, teria estudado os 64 hexagramas contidos no livro não como um oráculo, mas para extrair deles um sistema de cálculo binário que, alguns séculos mais tarde, deu origem ao sistema da informática.

Assim como no *I-Ching* os resultados são obtidos pela combinação de um grupo limitado de imagens, a combinação e recombinação de elementos figurativos é o processo pelo qual se estrutura *O castelo dos destinos cruzados*, de Calvino. Nesse romance, em um castelo, que pode ser uma taverna, em meio a uma floresta reúnem-se convivas que, servidos de um banquete, compartilham suas histórias uns com os outros. No entanto, ouve-se apenas o tilintar dos talheres e das taças, uma vez que os personagens estão impossibilitados de falar: as narrativas se dão por meio de cartas de tarô que são viradas sobre a mesa, utilizadas como “uma máquina de multiplicar narrações”.<sup>125</sup>

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, o escritor reúne o início de dez romances inacabados, dos quais o protagonista (que é o Leitor) conhece apenas o primeiro capítulo e, por isso, embarca em uma jornada para encontrar a parte que falta, porém, encontra sempre o início de uma nova história, que desemboca em outra, e assim por diante. A narrativa, desse modo, concentra dez inícios de romances potenciais que, no entanto, se juntam em um núcleo para formar uma única história.

Em *As cidades invisíveis*, por sua vez, o escritor desenvolve uma estrutura na qual os relatos de viagem de Marco Polo se organizam em onze temas diferentes, já mencionados anteriormente, e em séries que vão do número 1 ao número 5, de modo que cada categoria não possui mais do que cinco narrativas. Como aponta Maia, já no índice do livro o leitor pode sentir certo estranhamento em relação a essa estrutura, uma vez que a enumeração dos títulos não ocorre de forma linear, mas “[a] última série de cada capítulo é sempre uma nova série, designada pelo número 1, e a primeira série de cada capítulo, sempre designada pelo número 5, é a última de uma série que se iniciou [em um] capítulo anterior”.<sup>126</sup> Dessa forma, o oitavo capítulo se inicia com a série “As cidades e o nome 5” e termina com “As cidades ocultas 1”, e o nono capítulo, por sua vez, se inicia com a série “As cidades e os mortos 5”, e termina com

<sup>123</sup> CALVINO, Italo. O livro, os livros. In: \_\_\_\_\_. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c. p. 115-128.

<sup>124</sup> CALVINO, 2015c, p. 119.

<sup>125</sup> MAIA, 2013, p. 58.

<sup>126</sup> MAIA, 2013, p. 61.

“As cidades ocultas 5”. Para Maia, essa estrutura serial que perpassa o livro aponta não apenas para uma “atmosfera de jogo”,<sup>127</sup> típica da produção dos membros do Oulipo, mas também para o aspecto do infinito no romance. Ela afirma:

O aspecto do infinito no romance se dá por meio do uso do método serial, da utilização de listas como modelo descritivo, da concepção de cidades que são em sua natureza múltiplas e, também, na história que o escritor “reconta”, cujo modelo declarado é *Il milione*, livro de viagem do século XIII que narra as aventuras de Marco Polo no Extremo Oriente. Além deste, o contar infinito de histórias lembra *As mil e uma noites*, que foi sempre modelo de narrativa para Calvino.<sup>128</sup>

Sendo assim, não apenas a estrutura atípica do livro mas também o caráter emblemático e ambíguo das cidades descritas pelo viajante apontaria para o aspecto do infinito no romance. Como esclarece o próprio Calvino, em *As cidades invisíveis* “cada valor se apresenta dúplice – até mesmo a exatidão”,<sup>129</sup> e assim como os gestos, pantominas e objetos utilizados por Polo em suas descrições podem possuir inúmeros significados, também as cidades do romance podem se desdobrar em diferentes possibilidades narrativas. Além disso, Maia também aponta para uma relação entre o romance e o *Livro das mil e uma noites*, o que realçaria o seu aspecto de infinito, pois, como afirma Pasolini, “[...] *As mil e uma noites* são o modelo figurativo que o surrealismo de Calvino parcimoniosamente se apropria”,<sup>130</sup> e, como constata Borges, a noção de infinito estaria presente na coletânea árabe desde o seu título, uma vez que “[d]izer “mil e uma noites” é acrescentar uma ao infinito”.<sup>131</sup>

Seguindo o estudo de Maia, pode-se afirmar que, em sua proposta sobre a multiplicidade, Calvino desenvolve o conceito de “hiper-romance” ou, em outras palavras, o romance contemporâneo como enciclopédia aberta, como rede de conhecimento e potencialidades narrativas. De acordo com o escritor, o adjetivo “aberta” parece contradizer a ideia de “enciclopédia”, no sentido em que esta seria uma obra cuja pretensão originalmente é encerrar em si todo o conhecimento do mundo. No entanto, para Calvino não existe, a partir do século XX, uma totalidade que não seja, ao mesmo tempo, parcial, múltipla, infinita. Desse modo, ainda que o projeto de um livro tenha sido cuidadosamente delineado e que, como a pluma de Maat, não pese mais do que o estritamente necessário e nem um grama a mais, “o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade de linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial”.<sup>132</sup> Assim, ao

<sup>127</sup> MAIA, 2013, p. 61.

<sup>128</sup> MAIA, 2013, p. 64.

<sup>129</sup> CALVINO, 2015d, p. 88.

<sup>130</sup> PASOLINI, 2016, p. 165. No original: “[...] *Le mille e una notte* sono il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia [...]”.

<sup>131</sup> BORGES, 2017, p. 127.

<sup>132</sup> CALVINO, 2015d, p. 133.

sugerir *Em busca do tempo perdido*,<sup>133</sup> de Marcel Proust, como exemplo do que considera como hiper-romance, o escritor afirma que, ainda que a obra tenha sido minuciosamente delineada, com início, meio e fim planejados, o romance parece se adensar e se dilatar em seu próprio interior, “por força de seu [...] sistema vital”.<sup>134</sup>

*O castelo dos destinos cruzados*, *Se um viajante numa noite de inverno* e *As cidades invisíveis* podem ser considerados exemplos do que Calvino definiu como hiper-romance, uma vez que se configuram conforme o que ele entendia por “enciclopédia aberta”, ou seja, sem encerrar dentro de si “um pensamento circular, perfeito e exaustivo”,<sup>135</sup> mas, ao contrário, estabelecendo múltiplas relações narrativas. Em *As cidades invisíveis*, nada pode ser considerado fixo, isto é, mesmo a sua estrutura matemática, que a princípio parece rígida, não o é, como afirma Maia, “[o] aspecto especular e múltiplo de muitas das cidades concorre para salientar a perspectiva serial do romance e também a sua característica ambígua”.<sup>136</sup>

Muitas cidades descritas por Marco Polo são duplas, triplas ou múltiplas, como Laudômia, que se divide em três: a cidade dos vivos, a dos mortos e a dos incontáveis não nascidos. Em *Leandra*, convivem duas espécies de deuses, “tão pequenos que não se consegue vê-los e tão numerosos que é impossível contá-los”.<sup>137</sup> os Penates e os Lares. Sobre os primeiros, Polo afirma que vivem nas portas das casas, “perto do cabideiro e do porta-guarda-chuvas”,<sup>138</sup> e acompanham as famílias quando estas decidem se mudar, instalando-se na nova residência. Os segundos, por outro lado, habitam as cozinhas das casas, “escondem-se de preferência sob as panelas, ou na lareira, ou no armário das vassouras”,<sup>139</sup> fazem parte das casas e, quando estas são demolidas para que seja construído um prédio em seu lugar, os Lares se multiplicam e “ocupam a cozinha de igual número de apartamentos”.<sup>140</sup> Zemrude, por sua vez, se apresenta de uma determinada forma para “[q]uem passa assobiando, com o nariz empinado por causa do assobio”,<sup>141</sup> e de outra para quem “caminha com o queixo no peito, com as unhas fincadas nas palmas da mão”.<sup>142</sup> E Olinda, cidade que se multiplica e “cresce em círculos concêntricos como troncos das árvores que a cada ano aumentam uma circunferência”.<sup>143</sup> No

<sup>133</sup> PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

<sup>134</sup> CALVINO, 2015d, p. 128.

<sup>135</sup> MAIA, 2013, p. 64.

<sup>136</sup> MAIA, 2013, p. 63-64.

<sup>137</sup> CALVINO, 2011, p. 74.

<sup>138</sup> CALVINO, 2011, p. 74.

<sup>139</sup> CALVINO, 2011, p. 74.

<sup>140</sup> CALVINO, 2011, p. 74.

<sup>141</sup> CALVINO, 2011, p. 64.

<sup>142</sup> CALVINO, 2011, p. 64.

<sup>143</sup> CALVINO, 2011, p. 119.

diálogo que abre o nono capítulo, os personagens comentam como essas cidades são dispostas no atlas no império:

O grande Khan possui um atlas cujos desenhos representam todo o globo terrestre, continente por continente, os confins dos reinos mais longínquos, as rotas dos navios, os contornos da costa, os mapas das metrópoles mais ilustres e dos portos mais opulentos. [...] O atlas também representa cidades que nem Marco nem os geógrafos sabem se existem ou onde ficam, mas que não poderiam faltar entre as formas das cidades possíveis: uma Cuzco de desenho radiado e multifragmentado que reflete a perfeita ordem das trocas, uma cidade do México verdejante à beira do lago dominado pelo palácio real de Montezuma, uma Novgorod de cúpulas bulboides, uma Lhasa cujos tetos altos erguem-se acima do teto nebuloso do planeta.<sup>144</sup>

O atlas do império do Khan, portanto, assim como a pilha de corações que deve ser pesada por Maat, parece não ter fim. Nele, estão contidas todas as cidades que existiram no passado, no presente e que poderão existir no futuro, “as que caíram em ruína e foram engolidas pela areia, as que um dia existirão e em cujos lugares ainda não se constrói nada além de tocas de lebres”.<sup>145</sup> Na descrição do atlas do Khan, metrópoles reais como Cuzco, Cidade do México, Novgorod ou Lhasa se misturam ao índice das cidades invisíveis e imaginárias, pois, como constata Domenico Scarpa, “[...] Calvino inventa sempre a partir de uma concretude tangível, verificada”.<sup>146</sup> Segundo Gomes, a esse índice de cidades reais pode ser acrescentada Veneza, a terra natal do viajante, pois é possível entrever o seu contorno em meio ao desenho das outras cidades que Polo descreve, servindo de modelo para que estas possam ser arquitetadas.

O mapa que contém a totalidade do mundo também é o tema de um conto emblemático de Jorge Luis Borges, “Do rigor na ciência”.<sup>147</sup> No texto, o narrador relata a história de um antigo império no qual a obsessão pela arte da cartografia adquiriu tal proporção que “um mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província”.<sup>148</sup> Com o tempo, a habilidade dos cartógrafos se desenvolveu a tal ponto que eles finalmente foram capazes de produzir um mapa do império que possuía exatamente o seu tamanho e “condizia pontualmente com ele”.<sup>149</sup> No entanto, as gerações que se seguiram não viram utilidade para esse mapa de extremas dimensões e, “não sem a Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos”,<sup>150</sup> de modo que restaram apenas as suas ruínas.

No conto de Borges, o mapa que representa o império ponto por ponto, uma vez considerado um grande feito da arte da cartografia, é tido, para as gerações futuras, como uma

<sup>144</sup> CALVINO, 2011, p. 124-125.

<sup>145</sup> CALVINO, 2011, p. 125.

<sup>146</sup> SCARPA citado por MAIA, 2013, p. 44.

<sup>147</sup> BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: \_\_\_\_\_. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 155.

<sup>148</sup> BORGES, 2008, p. 155.

<sup>149</sup> BORGES, 2008, p. 155.

<sup>150</sup> BORGES, 2008, p. 155.

grande inutilidade e apenas as suas ruínas sobrevivem, precariamente, ao tempo. No romance de Calvino, Kublai Khan também acredita que o seu império, que um dia havia sido “a soma de todas as maravilhas”,<sup>151</sup> não passava de “um esfacelo sem fim e sem forma”,<sup>152</sup> e que a sua vastidão teria sido a causa pela qual começara a desmoronar, uma vez que, “[s]e o império de Kublai Khan é uma amálgama de outras terras conquistadas, que resistiram ao exército tártaro e somente cederam quando nada mais passava de ruína sobre ruína, pedra sobre pedra”,<sup>153</sup> também este está fadado a ruir. Assim como o mapa de Borges, o atlas do soberano é grande demais para se sustentar. São apenas os relatos de Marco Polo que permitem que seja possível “discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins”.<sup>154</sup>

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, o mapa de Minas Gerais traçado pela narradora-cronista também não pode encerrar em si toda a extensão do território mineiro. Na coletânea, esse aspecto é sugerido pelo incêndio da biblioteca em “Caraça, 1774”. No conto, a busca desenfreada do beato Misael por Deus, assim como a construção de uma capela e de um eremitério na Serra da Piedade no século XVIII, são tarefas de lunáticos ou visionários. A narradora relata a chegada do Irmão Lourenço de Nossa Senhora ao Caraça e de como, “num gesto que lhe decide o itinerário e a vida”,<sup>155</sup> ele escolhe o local para erigir a casa de Deus. Em meio à narrativa se misturam registros históricos, como cartas enviadas pelo sacerdote à Coroa portuguesa, e relatos de viajantes, como o livro de Auguste de Saint-Hilaire, que dizem respeito aos detalhes da construção ou às impressões sobre a capela após o seu término. A narradora, então, afirma que “[h]istoricamente não há mistério em torno da construção”<sup>156</sup> e, a partir disso, narra o caso de Misael e do incêndio na biblioteca do eremitério que, com o tempo, havia se transformado em hospício.

Em um lugar onde muitos buscavam “o saber, a ciência, a cultura”,<sup>157</sup> Misael empenhou-se em uma busca desvairada por Deus. Não o encontrando em nenhum dos livros da biblioteca e como o bibliotecário, “ignorando a resposta que só nós (e talvez Borges) sabemos”,<sup>158</sup> não o informou que Deus poderia ser encontrado em uma das letras de um dos volumes da coleção

---

<sup>151</sup> CALVINO, 2011, p. 9.

<sup>152</sup> CALVINO, 2011, p. 9.

<sup>153</sup> FERRAZ, 2018, p. 84.

<sup>154</sup> CALVINO, 2011, p. 10.

<sup>155</sup> QUEIROZ, 1973, p. 43.

<sup>156</sup> QUEIROZ, 1973, p. 44.

<sup>157</sup> QUEIROZ, 1973, p. 45.

<sup>158</sup> QUEIROZ, 1973, p. 45.

Clementinum, em um acesso de raiva Misael ateou fogo à biblioteca, que ardeu por “onze horas, quarenta e sete minutos e dezoito segundos”.<sup>159</sup>

É a partir dessa referência a Borges, mais especificamente ao conto “O Aleph”,<sup>160</sup> que a narradora, no enunciado, e a escritora, na enunciação, sugerem a impossibilidade de se concluir ou contornar o mapa ficcional de Minas Gerais. No conto, Borges narra a descoberta de uma espécie de observatório, do qual seria possível enxergar a imensidão do universo, ver “sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos”.<sup>161</sup> O misterioso objeto teria recebido o nome Aleph do personagem Carlos Argentino Daneri, que o descobriu ainda quando criança, ao cair acidentalmente no porão de sua casa. Segundo Nascimento,<sup>162</sup> o Aleph é a primeira letra do alfabeto hebraico e, na tradição judaica, a origem de todas as outras, a partir da qual foram formadas. O Aleph seria, desse modo, o símbolo do infinito: sendo o início da linguagem, ao menos do alfabeto hebraico, não só abarca em si todas as letras desse alfabeto mas também todas as combinações que estas podem fazer. Ao olhar através do Aleph, o personagem Borges se vê diante de um espetáculo, de uma vertigem:

Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), [...] vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infindavelmente, [...] vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo.<sup>163</sup>

No Aleph está contido, portanto, todo o universo, e todo o universo está contido nele, em um único ponto condensado. Assim é o Aleph de Borges, símbolo de todo o conhecimento, do infinito. O personagem, porém, alega ter esquecido o que viu pelo pequeno observatório após algumas noites de insônia. Isso sugere a impossibilidade de se possuir conhecimento inesgotável: a visão do que está além do Aleph havia sido um fardo muito grande para ser suportado e o personagem não conseguiu guardar o que viu em sua memória.

Se o Aleph não tem fim, tal como a pilha de corações de Maat ou a alcachofra de Calvino, ele carrega em si todo o conhecimento do mundo. Queiroz, então, aproxima o Aleph borgiano à imagem de Deus, por quem Misael procura desvairadamente na biblioteca. No texto, Deus seria uma metáfora do universo – que para Borges é uma biblioteca<sup>164</sup> – e o que o

<sup>159</sup> QUEIROZ, 1973, p. 45.

<sup>160</sup> BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: \_\_\_\_\_. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. p. 136-153.

<sup>161</sup> BORGES, 2017b, p. 145.

<sup>162</sup> NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b.

<sup>163</sup> BORGES, 2017b, p. 149-150.

<sup>164</sup> BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1972a. p. 84-94.

personagem procura, de fato, é a sabedoria que ele contém. No entanto, Misael falha em sua tarefa e, tal como o personagem de Borges, ele não é capaz de desfolhar a alcachofra por completo, então, em um acesso de raiva, coloca fogo à biblioteca do hospício.

Em *As cidades invisíveis* e em *Como me contaram: fábulas históricas*, ambos os escritores elaboram mapas ficcionais que, embora procurem representar o mundo não escrito, não podem fazê-lo em sua totalidade, mas em uma parcialidade que é múltipla. Desse modo, os relatos de Marco Polo podem tocar o real, uma vez que Veneza pode ser entrevista em meio às cidades invisíveis, assim como os textos da narradora-cronista, que desde seus títulos já se referem às cidades mineiras. Essas narrativas são inscritas nos mapas ficcionais, que são infinitos e, assim, podem se desdobrar em incontáveis sentidos. Tornam-se, pois, os escritores, cartógrafos do império da ficção.

## CONCLUSÃO

*Presume-se que Isaura, cidade dos mil poços, esteja situada em cima de um profundo lago subterrâneo. A cidade se estendeu exclusivamente até os lugares em que os habitantes conseguiram extrair a água escavando na terra longos buracos verticais: o seu perímetro verdejante reproduz o das margens escuras do lago submerso, uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível, tudo o que se move à luz do sol é impelido pelas ondas enclausuradas que quebram sob o céu calcário das rochas.*

(Italo Calvino)

“A necessidade de abranger numa imagem a dimensão do tempo com a do espaço está nas origens da cartografia”, afirma Calvino em “O viajante no mapa”.<sup>1</sup> No ensaio, presente em *Coleção de Areia*, o escritor descreve suas impressões sobre uma exposição de mapas que frequentou no Centro Pompidou de Paris, intitulada “Cartas e figuras da terra”. Para Calvino, a primeira necessidade de se fixar percursos e lugares está ligada à viagem e, assim, as primeiras cartas geográficas diferiam das atuais, que parecem representar o mundo sob o ponto de vista de um espectador “extraterrestre”,<sup>2</sup> uma vez que apresentavam imagens lineares, “tal como só se pode dar em uma longa faixa”.<sup>3</sup>

A viagem presumia a fixação de um percurso, e as primeiras cartas romanas eram rolos de pergaminhos. No Japão, um rolo de dezenove metros produzido no século XVIII marca o itinerário entre Tóquio e Quioto sem, contudo, demarcar os pontos de partida e de chegada. A paisagem representada no rolo é minuciosa: embora ausente de figuras humanas, “se vê a estrada superar alturas, atravessar bosques, margear vilarejos, cavalgar rios sobre pontes arqueadas, adaptar-se às características do terreno acidentado”.<sup>4</sup> Para Calvino, a paisagem sempre agradável do rolo, uma mistura de cartografia e pintura paisagista, convida-o a identificar-se com um viajante invisível, que percorre aquela estrada, cruza suas pontes e sobe suas colinas.

---

<sup>1</sup> CALVINO, Italo. O viajante no mapa. In: \_\_\_\_\_. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 26.

<sup>2</sup> CALVINO, 2010c, p. 25.

<sup>3</sup> CALVINO, 2010c, p. 26.

<sup>4</sup> CALVINO, 2010c, p. 26.



A ideia de viagem, pois, está ligada à ideia de literatura: seguir um itinerário como os olhos seguem as palavras na página e, como afirma Calvino, “seguir um percurso do início até o fim dá uma especial satisfação tanto na vida quanto na literatura”.<sup>5</sup> Dessa maneira, para o escritor, ainda que sejam estáticas, um desenho sobre um papel, as cartas geográficas podem representar narrativas, como os mapas astecas permeados por “figurações histórico-narrativas”,<sup>6</sup> ou o pergaminho com iluminuras feito para o rei da França pelo cartógrafo Maiorca Cresques Abraham. Durante a Idade Média, não era incomum que os mapas representassem imagens de um tempo futuro, isto é, as dificuldades e os perigos que poderiam ser encontrados na viagem: tempestades, monstros marinhos, ataques inimigos.

Na exposição no Centro Pompidou de Paris, Calvino se depara com o mapa feito pelos Cassini, uma família de cartógrafos que, durante quatro gerações, trabalhou em um minucioso mapa da França. O escritor se impressiona com as dimensões gigantescas do mapa, “exposto numa reprodução que invade um estande inteiro, alastrando-se das paredes para o pavimento”.<sup>7</sup> Em seu desenho, o território francês é representado o mais perfeitamente possível, isto é, “[c]ada floresta aparece desenhada árvore por árvore, cada igreja tem seu campanário, cada vilarejo é quadriculado teto por teto”.<sup>8</sup> Segundo Calvino, no mapa dos Cassini estavam ausentes figuras humanas e as áreas representadas com tanta exatidão aparecem desertas, no entanto, esse aspecto despertaria “na imaginação o desejo de vivê-las por dentro, de encolher até encontrar o próprio caminho no emaranho de signos, de percorrê-las, de perder-se”.<sup>9</sup>

Em *As cidades invisíveis*, Marco Polo descreve a Kublai Khan as cidades que visita sob o pretexto de coletar impostos: Melânia, Isápia, Argia, Zoé... No entanto, suas descrições não se referem aos aspectos físicos ou geográficos das localidades, mas se assemelham a pensamentos ou sensações sobre as cidades, de modo que elas se confundem umas com as outras e, em Cecília, onde “os espaços se misturaram”,<sup>10</sup> Polo não sabe dizer quando entrou ou deixou seu território. O leitor, desse modo, é guiado pelo mapa do império dos tártaros, mas trata-se de um mapa ficcional, invisível e, assim como Polo, ele se perde em seu itinerário, pois não sabe dizer onde é o seu começo ou o seu fim. No romance, Olinda é a cidade na qual o viajante que fizer uso de uma lente de aumento poderá ver, em um espaço não maior do que uma cabeça de alfinete, “telhados antenas claraboias jardins tanques, faixas através das ruas,

---

<sup>5</sup> CALVINO, 2010c, p. 26.

<sup>6</sup> CALVINO, 2010c, p. 26.

<sup>7</sup> CALVINO, 2010c, p. 31.

<sup>8</sup> CALVINO, 2010c, p. 31.

<sup>9</sup> CALVINO, 2010c, p. 31.

<sup>10</sup> CALVINO, 2011, p. 139.

quiosques nas praças, pistas para as corridas de cavalos”.<sup>11</sup> No entanto, esse ponto não permanece estático: após um ano torna-se tão grande quanto um limão, depois um cogumelo, um prato de sopa e, eventualmente, torna-se “uma cidade de tamanho natural, contida na primeira cidade: uma nova cidade que abre espaço em meio à primeira cidade e impele-a para fora”.<sup>12</sup> As cidades de Calvino, então, se assemelham ao Aleph de Borges, são como “um ponto qualquer do mundo, um ponto situado no porão de uma das infinitas casas de Buenos Aires onde se concentra todo o universo, e onde a atenção perceptiva pode recolher e enumerar os dados mais precisos”.<sup>13</sup>

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, o mapa elaborado pela narradora-cronista inclui geografias reais, as cidades mineiras que a coletânea deixa entrever, em um itinerário traçado por ela: ler o livro é como embarcar em uma viagem por Minas Gerais, seguir estradas e subir serras em um caminho que não pretende ter fim. Ao lado do leitor, a narradora atua como guia, mostrando-lhe a direção a ser seguida enquanto cenas e retratos do imaginário mineiro surgem à sua frente. Como a lápide de Maria Brites, as histórias narradas não possuem tom grandiloquente ou edílico. O leitor deverá levar em conta que, tal como Penélope, a escritora pode tecer mortalhas, histórias de crimes e de mortes. Assim como o viajante invisível mencionado por Calvino, que deseja seguir a jornada proposta pelo rolo japonês – que não tem começo nem fim, pois seus pontos de partida e chegada não são demarcados – ou se perder em meio ao mapa dos Cassini, o leitor também deve percorrer o território mineiro apontado pelo mapa tão peculiar dessa narradora-cronista.

No mapa dos Cassini, procura-se representar cada ponto com o maior grau de perfeição possível, de modo que “se tem a vertiginosa impressão de ter sob os olhos todas as árvores e todos os campanários do reino da França”.<sup>14</sup> Em Olinda, de Calvino, um único ponto pode se expandir infinitamente, e as novas Olindas que surgem “conserva[m] os traços e o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que despontaram uma dentro da outra”.<sup>15</sup> Em *Como me contaram: fábulas históricas*, por sua vez, ao reescrever acontecimentos históricos, ainda que façam referência a documentos oficiais e a relatos de viajantes, os textos de Queiroz extrapolam os limites impostos nos títulos, as localidades reais e as datas, e se desdobram em

---

<sup>11</sup> CALVINO, 2011, p. 119.

<sup>12</sup> CALVINO, 2011, p. 119.

<sup>13</sup> SCARPA, 2007, p. 128. No original: “[...] un punto qualsiasi del mondo, un punto situato nel sottoscala di una delle infinite case di Buenos Aires dove si concentra tutto l’universo, e dove l’attenzione percettiva può cogliere ed enumerare i dati più precisi”.

<sup>14</sup> CALVINO, 2010b, p. 31.

<sup>15</sup> CALVINO, 2011, p. 120.

infinitas possibilidades narrativas. Como escreve Calvino, “é como se representar o mundo sobre uma superfície limitada o fizesse retroceder automaticamente a microcosmo”.<sup>16</sup>

No primeiro capítulo desta dissertação, procurei estudar o conceito de cidade invisível postulado por Calvino em seu romance. As narrativas de Marco Polo deixam entrever cidades fictícias e imaginárias, que podem representar medos, memórias, desejos, sonhos. Assim, as cidades invisíveis seriam as cidades desejadas, sonhadas, incrustadas na memória, como Isidora, onde o viajante senta-se no muro junto com os outros velhos da cidade e vê a juventude passar, lembrando-se que, um dia, as suas recordações haviam sido desejos. No entanto, podem representar também medos e pesadelos, como Argia, cidade inteiramente coberta de terra, de modo que “[a]s ruas são completamente aterradas, os quartos são cheios de argila até o teto, sobre as escadas pousam outras escadas em negativo”:<sup>17</sup> é a cidade-cemitério e seus habitantes são cadáveres e esqueletos.

Todas as cidades, contudo, possuem um modelo a partir do qual são elaboradas, traçadas, arquitetadas: Veneza, a terra natal do narrador-viajante. Ainda que Polo propositalmente não a mencione em seus relatos, sendo questionado por Kublai Khan sobre isso, procurei demonstrar como é possível entrever seus contornos em meio ao desenho das cidades invisíveis. Percebeu-se, então, que todas as cidades do romance são duplas, triplas, quadruplas ou múltiplas, e que apontam para uma tensão entre o real e o ficcional, o mundo escrito e o mundo não escrito, como sugerido pelo escritor. Como constata Calvino em sua proposta sobre a exatidão em *Seis propostas para o próximo milênio*, em seu romance, todos os valores se apresentam dúplices, inclusive a exatidão. Por isso, procurei apontar para o fato de os relatos de Polo se desdobrarem, na enunciação, para as múltiplas possibilidades da ficção.

No segundo capítulo, dediquei-me à análise do livro *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz, obra na qual textos de diferentes gêneros recriam e recontam o passado histórico, geográfico e ficcional de Minas Gerais, assim como aspectos culturais de seus habitantes. Pretendi demonstrar como, por meio da voz de uma narradora que se pretende cronista, as localidades reais apontadas pelos títulos dos textos – São João Del-Rei, Vila Rica, Mariana, Sabará, Pitangui... – podem engendrar a ficção, tornando-se cidades fictícias ou literárias. Desse modo, concluí que essas cidades, assim como as de Marco Polo, também podem ser consideradas invisíveis, no sentido que Calvino deu em seu romance, pois, ainda que as narrativas façam referência a documentos históricos, relatos de viajantes ou de

---

<sup>16</sup> CALVINO, 2010b, p. 26.

<sup>17</sup> CALVINO, 2011, p. 116.

contadores de histórias, elas também se estruturam no fio ambíguo e tortuoso da ficção, da imaginação criadora de Queiroz.

Ao analisar o conto “São João Del-Rei, 1898”, no qual o personagem João Pio se encarrega de confeccionar lamparinas de videira para o entretenimento dos hóspedes de sua hospedaria – ele escolhe cachos de videira em botão, o introduz em uma garrafa de azeite e, quando a planta cresce e amadurece, corta-a e decanta o óleo da garrafa nas lamparinas da casa –, verifiquei que esse maravilhoso e estranho projeto se configura como uma metáfora da escrita, do escritor e da multiplicidade dos textos de Queiroz. Assim como os ramos e frutos da planta crescem e se desenvolvem, também as narrativas e poemas que permeiam a coletânea podem se dobrar sobre si mesmos, em metalinguagem, e se desdobrar em leituras infinitas.

Em seus textos, ao abordar temas históricos, como a Inconfidência Mineira ou a escravidão, Queiroz escapa aos limites impostos pelas datas e pelas referências históricas e, como no epitáfio de Maria Brites, na crítica velada, no silêncio atroz da lápide, a não história da vida da escrava, procura representar a condição feminina, e não só no período da escravidão. Desse modo, assim como os ramos e os galhos de videira crescem, amadurecem e se multiplicam, também os textos da coletânea se desdobram no tempo e podem alcançar o nosso tempo, em diferentes leituras dos habitantes, homens e mulheres do território mineiro pela ficção.

No terceiro e último capítulo, procurei aproximar, de modo mais sistemático, o livro de Calvino ao de Queiroz. Esses dois livros podem desenhar mapas ficcionais que, no entanto, se relacionam com localidades reais; essas cartografias imaginárias podem, pela leitura, tocar o mundo não escrito. Na primeira parte, verifiquei que em ambos as narrativas se aproximam ao conceito de *Erfahrung*, de Walter Benjamin, pois se assemelham aos relatos orais que são passados de geração em geração. Em *As cidades invisíveis*, o modelo declarado é o *Livro das maravilhas*, no qual o Marco Polo histórico relata ao seu companheiro de cela as suas experiências nos anos em que viveu no império dos tártaros, de Kublai Khan. Em *Como me contaram: fábulas históricas*, por sua vez, a narradora faz referência direta a contadores de histórias orais, de quem admite ter ouvido os relatos, no entanto, afirma não poder reproduzi-los tal como os ouviu, pois sua memória, como alega, é falha e ela não consegue, desse modo, se lembrar de todos os detalhes.

Na segunda parte, aproximei a coletânea de Queiroz a uma noção de trabalho artesanal que, segundo Benjamin, se relaciona com a arte de narrar, uma vez que cada narrador imprime sua própria marca nas histórias que reconta, tal como o oleiro deixa marcas de sua mão na argila. Se em *As cidades invisíveis* o modelo declarado é o *Livro das maravilhas*, em *Como me*

*contaram: fábulas históricas* o modelo é o *Livro das mil e uma noites*, pois já na primeira narrativa, “O condenado de Vila Rica”, a narradora faz referência à Sherazade, como a sugerir que a sua voz ecoará como a voz da princesa árabe por toda a coletânea. Constatei, então, que a narradora-cronista de Queiroz tece um fio narrativo assim como Sherazade faz. Porém, as referências às cidades mineiras nos títulos dos textos apontam para uma singularidade: esse fio narrativo desenha o mapa de um território, que é Minas Gerais.

Na terceira parte, por fim, empreendi a análise dos mapas ficcionais elaborados por Calvino e Queiroz. Depreendi, após as análises, que esses mapas são infinitos, como são infinitas e inumeráveis as narrativas que deles podem advir. Percebi, assim, que *As cidades invisíveis* se desenvolve a partir de uma rígida estrutura matemática, que pode ser vislumbrada já desde o seu índice e a qual, devido às séries numéricas, causa estranhamento imediato ao leitor. Desse modo, o romance se aproxima do conceito de análise combinatória, como o escritor apontou em “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, e da sua ideia de multiplicidade, como visto em *Seis propostas para o próximo milênio* e no ensaio “O mundo é uma alcachofra”. Os relatos de Marco Polo, assim como os textos da coletânea de Queiroz, então, se entrecruzam com o real na medida em que fazem referência à cidade natal do viajante e às cidades mineiras. No entanto, não se limitam a descrevê-las ou recontá-las, mas as recriam por meio da ficção. Esses mapas ficcionais podem, assim, representar cartografias imaginárias que, no ato de escrita e leitura se afirmam como infinitas.

Isaura, a cidade dos mil poços, “se move para o alto”, mas, como na imagem da torre, em Jorge Luis Borges, há cidades que possuem mil poços e mil torres, como *As mil e uma noites*. Isaura, em Calvino, é uma cidade hidráulica e dupla: existe uma que se localiza no lago subterrâneo e outra que habita as alturas. Seus deuses, como nos relatos de Marco Polo ou nos galhos e nos ramos de videira de João Pío, em “São João Del-Rey, 1868” se multiplicam entre a cidade dos céus e a da terra e promovem um ponto de contato: a fabulação como matéria poética e narrativa.

## BIBLIOGRAFIA

- A BÍBLIA de Jerusalém. Vários tradutores. São Paulo: Paulinas, 1985.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA. Disponível em: <<http://www2.iict.pt/?idc=100>>. Acesso em: 16 set. 2018.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017a.
- ASSIS, Machado de. Advertência. In: \_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017b. p. 37.
- ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas; Relíquias de casa velha*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008a.
- ASSIS, Machado de. Evolução. In: \_\_\_\_\_. *Páginas recolhidas; Relíquias de casa velha*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008b. p. 215-224.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. O banquete e as narrativas na Odisseia. *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, Vitória, n. 2, p. 98-114, 2013.
- AUTOS DA DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. Disponível em: <<http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>>. Acesso em: 05 abr. 2018.
- BARBOSA, Maria Lúcia. *História e memória na ficção de Maria José de Queiroz*. 2018. 155 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- BARENGHI, Mario. A forma dos desejos: a ideia de literatura em Calvino. *Remate de Males*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 41-49, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Saraiva de Bolso, 2012a.
- BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Saraiva de Bolso, 2012b. p. 313-317.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado. In: \_\_\_\_\_. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a. p. 7-102.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b. p. 103-149.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123-128.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 213-240.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1972a. p. 84-94.
- BORGES, Jorge Luis. A promessa em alto-mar. Trad. Josely Vianna Baptista. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas. v. 1*. São Paulo: Globo, 1998. p. 67.
- BORGES, Jorge Luis. As mil e uma noites. In: \_\_\_\_\_. *Borges oral e sete noites*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. p. 123-139.
- BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: \_\_\_\_\_. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. p. 136-153.
- BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: \_\_\_\_\_. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 155.
- BORGES, Jorge Luis. *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. Formas de uma lenda. In: \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 2012a. p. 171-176.
- BORGES, Jorge Luis. Parábola do palácio. In: \_\_\_\_\_. *Antologia pessoal*. Trad. Davi Arrigucci Jr., Helena Kehl, Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 104-106.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1972b. p. 47-58.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 196-215.
- CALVINO, Italo. O miolo do leão. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c. p. 9-26.
- CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d. p. 190-195.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- CALVINO, Italo. A cidade pensada: a medida dos espaços. In: \_\_\_\_\_. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 114-118.
- CALVINO, Italo. O viajante no mapa. In: \_\_\_\_\_. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 25-32.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2016.
- CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

- CALVINO, Italo. Mundo escrito e mundo não escrito. In: \_\_\_\_\_. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 105-114.
- CALVINO, Italo. O livro, os livros. In: \_\_\_\_\_. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c. p. 115-128.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2015d.
- CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVINO, Italo. O mundo é uma alcachofra. In: \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 205-207.
- CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- CORDEIRO, Juan. *Romance e viagem em As cidades invisíveis, de Italo Calvino*. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- FERRAZ, Bruna Fontes. *O universo em um livro: As Cosmicômicas de Italo Calvino*. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- FERRAZ, Bruna Fontes. *Sapore, sapere: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino*. 2018. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia Editora, 1981.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades: a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HEFFES, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- INCA, Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*. México: Editorial Porrúa, 2006.
- JEHA, Júlio; NASCIMENTO, Lyslei. A construção do medo em Edgar Allan Poe e em Moacyr Scliar. *Letras*, Belo Horizonte, n. 58, p. 12-13, 2018.
- LALITAVISTARA. Trad. Bijoya Goswami. Kolkata: The Asiatic Society, 2014.
- LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. v. 1. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Itatiaia, 1985.



MAIA, Claudia Cristina. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*. 2013. 215 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MAJIHIMA NIKAYA. Trad. Bhikkhu Ñanamoli e Bhikkhu Bodhi. Sri Lanka: Buddhist Publication Society, 1995.

MENESES, Adélia Bezerra. Do poder da palavra. *Remate de Males*, Campinas, v. 7, p. 115-124, 1987

MIGUEL, Don Juan. *El conde Lucanor*. Madrid: Cátedra; Letras Hispánicas, 2006.

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

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luís Borges e Italo Calvino*. 2012. 253 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino*. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MUGOLARE. In: TRECCANI. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/mugolare/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

NASCIMENTO, Lesle. *Maria José de Queiroz: artesã da palavra*. Vídeo. Belo Horizonte: Graphê, 2013. 55min.

NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédias: em *Papéis Avulsos* de Machado de Assis. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a. p. 40-57.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Exercício de fiandeira: Joaquina, filha do Tiradentes, de Maria José de Queiroz*. 1995. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

NAVA, Pedro. Apresentação. In: QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11-14.

PASOLINI, Pier Paolo. Postfazione. In: CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2016. p. 161-166.

POLO, Marco. *O livro das maravilhas*. Trad. Elói Braga Jr. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

QUEIROZ, Maria José de. *A América: a nossa e as outras*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1992a.

QUEIROZ, Maria José de. *A América: a nossa e as outras*. In: \_\_\_\_\_. *A América: a nossa e as outras*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1992b. p. 51-68.

QUEIROZ, Maria José de. *Leão Hebreu e Garcilaso de la Vega, o Inca: um encontro à sombra de Platão*. In: \_\_\_\_\_. *A América: a nossa e as outras*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1992c. p. 95-116.

- QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram: fábulas históricas*. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1973.
- QUEIROZ, Maria José de. *Exercício de fiandeira*. Coimbra: Coimbra Editora Lda., 1974.
- QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.
- QUEIROZ, Maria José de. *Resgate do real: amor e morte*. Coimbra: Coimbra Editora Lda., 1978.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- RIBEIRO, Thiago Henrique Pereira. Concepções egípcias acerca da morte: uma releitura da questão da alma no Egito antigo. *Fato & versões – Revista de História*, Campo Grande, v. 6, n. 12, p. 1-20, 2014.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus – (Contra os pagãos) parte 1*. Trad. Oscar Paes Leme. Rio de Janeiro: Vozes de Bolso, 2017.
- SCARPA, Domenico. Calvino e la città: una pedagogia apocrifa. In: *Insegnare la città – Atti delle giornate di studi* (Parigi-Poitiers, 12, 13, 14 gennaio 2006). Paris: Instituto Italiano di Cultura, 2007. p. 123-136.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- TRECCANI. Disponível em: <<http://www.treccani.it/>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- VASCONCELOS, Diogo. *História antiga de Minas Gerais*. São Paulo: Itatiaia, 1999.
- WILDE, Oscar. The Happy Prince. In: \_\_\_\_\_. *The happy prince and other stories*. London: Penguin Popular Classics, 2007.
- WILHELM, Richard (Org.). *I-Ching: o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Corrêa Pinto. São Paulo: Editora Pensamento, 1984.