

Claudia Cristina Maia

A IMAGEM INALCANÇÁVEL DO TODO
coleções, museus, arquivos em Italo Calvino

Belo Horizonte
2013

Claudia Cristina Maia

A IMAGEM INALCANÇÁVEL DO TODO
coleções, museus, arquivos em Italo Calvino

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

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Lyslei Nascimento

Belo Horizonte
2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C168c.Ym-i

Maia, Claudia Cristina.

A imagem inalcançável do todo [manuscrito]: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino / Claudia Cristina Maia. – 2013.

215 f., enc.

Orientadora: Lyslei Nascimento.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 200-215.

1. Calvino, Italo, 1925-1985. – Coleção de areia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Calvino, Italo, 1925-1985. – Seis propostas para o próximo milênio – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura italiana – História e crítica – Teses. 4. Museus na literatura – Teses. 5. Arquivos na literatura – Teses. I. Nascimento, Lyslei de Souza. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 853.912



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, de autoria da Doutoranda CLÁUDIA CRISTINA MAIA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

Prof. Dr. Julio Cesar Jcha - FALE/UFMG

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG

Profa. Dra. Andréia Guerini - UFSC

Prof. Dr. Mauricio Santana Dias - USP

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 4 de março de 2013.

Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - Fax (31) 3409-5490 - www.lettras.ufmg.br/poslit - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

Prof.ª Dr.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

*À memória de minha mãe, que, contra
meu impulso de jogar fora, tentou,
por muitas vezes, explicar-me a
importância do guardar.*

AGRADECIMENTOS

À professora Lyslei Nascimento, mais uma vez, agradeço pela orientação apaixonada, pelo rigor nas leituras, pela amizade de todos esses anos.

Aos meus pais, irmãos e familiares.

A José Antônio, Paulinha e Clara, em especial, por estarem sempre comigo.

Ao tio Paulo, por não se esquecer de mim.

À professora Constância Lima Duarte, pelo carinho.

Ao professor Reinaldo Marques,

cujas aulas iluminaram muitas das discussões apresentadas na tese.

Aos professores Wander Melo Miranda e Julio Jeha,

pelas orientações quando do exame de qualificação.

À Bruna e Elisa, pelas múltiplas conversas sobre Calvino.

A Luiz, Vívien, Fabrício, Elder, Aline, Cristiane, Elisângela e Lúcia,

pelas muitas interlocuções e pela deliciosa companhia.

A Mário, pela amizade tão carinhosa e pelas infinitas perguntas.

À Rosário e Lira, amigas especiais, pelas muitas contribuições e

por estarem pertinho de mim, sempre.

À Elaine, amiga de tantos anos e em todos os momentos.

Ao Du, por tornar mais leves e alegres os últimos meses.

À Dani, Camila, Ivana, Marília, Lili, Renatinha e Cris, grandes amigas que seguraram minha mão nos momentos mais difíceis do ano que se passou.

Por fim, registro que esta tese contou com o financiamento da CAPES.

*Mi riconosco in tante cose, ma sono sempre
pezzetti d'uno specchio che non combaciano. A
questo punto della mia vita sono un po' come uno
che cammina con le braccia cariche di pacchetti
che cascano da tutte le parti: faccio per prendere
qualcosa e tutto il resto mi scappa. Vorrei
fermarmi a mettere un po' d'ordine.*

Italo Calvino

RESUMO

Esta tese pretende investigar como a coleção e outros modelos de classificação e catalogação, como a série, o museu e o arquivo, apresentam-se na obra de Italo Calvino. Considerando a coleção como tema e como método, algumas obras do escritor constituem-se a partir de uma poética colecionista, que, ao mesmo tempo em que parece querer imprimir uma ordem ao mundo e ao conhecimento, tende a registrar o extraordinário e o único. Essa poética colecionista está intimamente ligada ao conceito de multiplicidade desenvolvido pelo escritor em *Seis propostas para o próximo milênio*. A partir desse conceito, procurou-se apresentar uma discussão sobre a continuidade e a descontinuidade em alguns textos de Calvino, privilegiando, nesse sentido, o monstruoso e o residual em *Coleção de areia*. Com sua literatura múltipla, o escritor procurou discutir a fragmentação do mundo e da linguagem, em infinitas possibilidades narrativas.

Palavras-chave: Italo Calvino, coleção, museu, arquivo.

RIASSUNTO

Questa tesi si propone a investigare come la collezione e altri modelli di classificazione e catalogazione, come la serie, il museo e l'archivio, si presentano nell'opera di Italo Calvino. Considerando la collezione come tema e come metodo, alcune opere di Calvino si costituiscono a partire di una poetica collezionista, che mentre sembrano di voler stampare un'ordine al mondo e alla conoscenza, tendono a registrare lo straordinario e l'unico. Questa poetica collezionista è intimamente legata al concetto di molteplicità sviluppato dallo scrittore nell'opera *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Dall'esame di questo concetto, abbiamo cercato di presentare una discussione sulla continuità, la discontinuità in alcuni testi di Calvino, privilegiando, in questo modo, il mostruoso e il residuale in *Collezione di sabbia*. Con la sua letteratura molteplice, lo scrittore ha cercato di discutere la frammentazione del mondo e del linguaggio, in infinite possibilità narrative.

Parole chiavi: Italo Calvino, collezione, museo, archivio.

ABSTRACT

This thesis aims at investigating how the collection and other cataloguing and classifying models, such as the series, museum and the archive, are shown in the work of Italo Calvino. Considering the collection as a theme and as a method, some of Calvino's works are constituted from a poetic collecting which, at the same time that it seems to want to impose an order to the world and to knowledge, tends to register the extraordinary and unique. This poetic collecting is intimately linked to the multiplicity concept developed by the writer in *Six proposals for the next millennium*. Based on this concept, a discussion about the continuity and discontinuity in some of Calvino's texts was presented, prioritizing in this sense, the monstrous and the residual in *Sand collection*. With his multiple literatures, the writer tried to discuss the fragmentation of the world and the language, in infinite narrative possibilities.

Key words: Italo Calvino, collection, museum, archive.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 POR UMA POÉTICA DA MULTIPLICIDADE.....	16
1.1 Enciclopédia e multiplicidade.....	16
1.2 Da classificação à vertigem	25
1.3 As séries: das diversas maneiras do repetir.....	47
2 COLEÇÕES, MUSEUS, ARQUIVOS.....	66
2.1 O colecionador	66
2.2 Do museu	80
2.3 O arquivo e a memória do mundo.....	99
3 DO DESCONTÍNUO AO MONSTRUOSO	108
3.1 A descontinuidade do mundo.....	108
3.2 Monstros no museu	123
3.3 Monstros outros	139
4 COLEÇÃO, RESÍDUO E MELANCOLIA	148
4.1 Colecionar areia	148
4.2 Fragmentos e resíduos.....	160
4.3 Poeira e melancolia	175
CONCLUSÃO	191
REFERÊNCIAS	200

INTRODUÇÃO

Dentre os muitos livros que Italo Calvino planejava escrever,¹ um deles reuniria seus “exercícios de memória”, ensaios autobiográficos sobre os quais falou em carta a Guido Neri, de dezembro de 1977: “uma série de textos autobiográficos com uma densidade mais ensaística que narrativa, textos que em grande parte existem somente em minhas intenções, e em parte em redações ainda insatisfatórias, e que um dia talvez constituirão um volume que poderá se chamar *Passaggi obbligati*”.² Cinco desses textos, escritos entre 1962 e 1977, foram reunidos postumamente por Esther Calvino, viúva do escritor, em um volume intitulado *O caminho de San Giovanni*. No primeiro deles, que dá título ao livro, Calvino conta, em uma narrativa emocionada, sua vida de menino na Villa Meridiana, a casa da família em San Remo e sede da estação experimental de floricultura dirigida por seu pai.³

“Uma explicação geral do mundo e da história deve levar em conta, antes de mais nada, a localização de nossa casa, na região outrora chamada *punta di Francia*, a meia altura da encosta, sob a colina de San Pietro, como uma fronteira entre dois continentes”.⁴ Assim Calvino inicia “O caminho de San Giovanni”, demonstrando a importância da localização da Villa Meridiana para sua percepção do mundo e da história, a sua e a de seu pai, pois aqueles dois continentes, separados pela casa em que viviam, pertenciam um ao filho e outro ao pai. Saindo pelo portão principal, a parte de baixo – “a cidade com as calçadas as vitrinas os cartazes de cinema as bancas, e a piazza Colombo logo ali, e a marina”⁵ – era o território de Calvino; atravessando a porta da cozinha, para cima, alcançava-se o caminho para as terras de San Giovanni, o mundo das plantações e do cultivo, para onde seu pai ia todas as manhãs, na tarefa de “cultivar

¹ No prefácio do livro *O caminho de San Giovanni*, Esther Calvino declara: “Certo dia da primavera de 1985, Calvino disse-me que escreveria mais doze livros. ‘Aliás’, acrescentou, ‘talvez quinze’”. CALVINO, Esther. Prefácio. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 13.

² CALVINO, Italo. *Lettere: 1940-1985*. 2ª ed. Milano: Mondadori, 2001. p. 1359.

³ Antes de voltar a San Remo, pequena cidade da Ligúria, região do norte da Itália, Mario Calvino morara por muitos anos no México e em Cuba, onde construiu uma sólida carreira como agrônomo. Calvino nasceu em Santiago de Las Vegas, em Cuba, em 15 de outubro de 1923, e depois de dois anos retornou com a família para a Itália.

⁴ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 17.

⁵ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 17.

todo o cultivável, pôr-se como elo de uma história que continua, desde a semente, o tanchão de transplante, a borbulha para o enxerto, até a flor o fruto a planta”.⁶

Viviam os dois em mundos diferentes, o pai no mundo das plantas e o filho naquele cujas paisagens e figuras se transformariam em material para a literatura, mas ambos enrodilhados num mundo de “estranheza”, num “supramundo”,⁷ como são a terra e a cidade. Quando seguiam juntos pelo caminho de San Giovanni – o filho ia para ajudar o pai a carregar os cestos com as frutas e verduras –, trocavam poucas palavras. A profusão linguística de Mario Calvino, dado à paixão de conhecer e aclimatar plantas exóticas, revelava-se lá em cima, em meio à grande diversidade de espécies. Ali ele se mostrava, aos olhos do menino que se tornaria o único literato da família, um exímio catalogador de linguagens:

O vocabulário de meu pai dilatava-se no interminável catálogo dos gêneros, das espécies, das variedades do reino vegetal – cada nome era uma diferença colhida na densa compacidade da floresta, a confiança de ter, desse modo, ampliado o domínio do homem – e, na terminologia técnica, em que a exatidão da palavra acompanha o esforço de exatidão do ato, do gesto. E toda essa nomenclatura babélica se empastava num fundo idiomático igualmente babélico, para o qual afluíam várias línguas, misturadas conforme as necessidades e as lembranças (o dialeto para as coisas locais e bruscas – possuía um léxico dialetal de rara riqueza, cheio de verbetes caídos em desuso; o espanhol para as coisas genéricas e gentis – o México fora o cenário de seus anos mais venturosos; o italiano para a retórica – era, em tudo, homem do século XIX; o inglês – visitara o Texas – para a prática, o francês – para a brincadeira), e daí advinha um discurso todo entretecido de bordões que retornavam pontualmente em resposta a situações fixas, exorcizando os movimentos do espírito, também este um catálogo, paralelo ao da nomenclatura agrícola – e ao outro, não de palavras, mas de silvos, pipios, trilos, chilreios, piados, que se devia à sua perícia em imitar o canto das aves, quer com um simples movimento dos lábios, quer se valendo das mãos postas de modo adequado ao redor da boca, quer mediante pios e outras engenhocas, de soprar ou de dar corda, das quais sempre carregava diversificada provisão na caçadeira.⁸

A maneira particular de nomear do pai advinha, portanto, para Calvino, de um grande catálogo ou, antes, de diferentes catálogos que teria organizado a partir de suas experiências e dos quais dispunha conforme a ocasião. A mistura das diferentes linguagens – a nomenclatura agrícola, a técnica, o dialeto, as diferentes línguas, os bordões e até mesmo a linguagem dos pássaros – torna-se babélica, instauradora de uma desordem, de certo desentendimento, aos ouvidos do menino para quem “as coisas eram mudas” e as palavras estavam “ancoradas não a objetos, mas a emoções fantasias

⁶ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 20.

⁷ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 21.

⁸ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 22.

pressentimentos”.⁹ Se Calvino recusou seguir os passos do pai como homem cultivador da terra, no mundo que decidiu explorar, o das palavras, soube preservar aquele saber de colecionador e catalogador do pai que o fascinava em suas excursões a San Giovanni. Em outro território, o da literatura, Calvino também se tornou um colecionador, como revela em texto que explica a construção de seu livro *As cidades invisíveis*:

O livro nasceu um pedacinho de cada vez, a intervalos longos, como poesias que colocava no papel, seguindo as mais variadas inspirações. Eu, ao escrever, procedo por séries: tenho tantas pastas onde coloco as páginas que me ocorre escrever segundo as ideias que me passam pela cabeça, ou apenas anotações de coisas que queria escrever. Tenho uma pasta para os objetos, uma pasta para os animais, uma para as pessoas, uma pasta para as personagens históricas e outra para os heróis da mitologia; tenho uma pasta sobre as quatro estações e uma sobre os cinco sentidos; em uma recolho páginas sobre cidades e paisagens da minha vida e em outra cidades imaginárias, fora do espaço e do tempo. Quando uma pasta começa a se encher de folhas, me ponho a pensar no livro que delas posso tirar.¹⁰

Na vasta e múltipla produção de Calvino, o livro *As cidades invisíveis* destaca-se como representante daquela faceta de sua obra que pode ser definida como escritura serial. São nesses textos que o escritor explora com mais afinco seu espírito colecionador. O mundo e a linguagem se apresentam tão múltiplos aos seus olhos que ele se põe a organizá-los, inicialmente em pastas, das quais podem nascer os mais diversos livros, que preservam, uns mais outros menos, o trabalho sistemático com que foram construídos. Comparando o trabalho do escritor ao do colecionador, esta tese procura investigar como a coleção e outros modelos de classificação e catalogação se apresentam na obra de Calvino. Nesse sentido, pretende-se demonstrar como algumas obras do escritor se constroem a partir de uma poética colecionista, que, ao mesmo tempo em que parece querer imprimir uma ordem ao mundo e ao conhecimento, tende a registrar o extraordinário e o único.

O primeiro capítulo parte do conceito de multiplicidade criado por Calvino, a fim de demonstrar como a poética colecionista do escritor está fortemente marcada pelo múltiplo e pelo combinatório. Definindo o romance contemporâneo como enciclopédia, Calvino se reconhece como pertencente a uma linhagem de escritores enciclopedistas, como Flaubert e Borges, por exemplo. Dos conceitos de multiplicidade e enciclopédia, o texto passa a discutir a importância das listas e enumerações na obra do escritor, por

⁹ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 22.

¹⁰ CALVINO, Italo. Apresentação. In: _____. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 1993. p. V-VI. O texto de apresentação dessa edição do livro reproduz uma conferência proferida por Calvino na Columbia University, em 1983 (Não havendo indicação em contrário, todas as traduções são de minha autoria).

meio das quais ele representa a abundância das coisas do mundo e questiona os princípios de organização e categorização, além de apontar para o caráter infinito do mundo e da linguagem. Esse caráter é discutido também nas narrativas de Calvino construídas a partir de um princípio serial – histórias organizadas com um mesmo personagem ou um mesmo tema –, aqui discutidas sob o viés da repetição e da diferença, como partes de um arquivo que é constantemente reordenado, em que a repetição aponta para o novo e a liberdade criativa.

O segundo capítulo trata de outros métodos de organização e arquivamento explorados por Calvino em sua literatura, como a coleção, o museu e o arquivo. A partir de considerações sobre o livro *Coleção de areia*, propõe-se uma comparação do escritor com o colecionador, os quais compartilham de uma “onívora curiosidade enciclopédica” e de “uma meticulosidade obsessiva”, características que o próprio escritor define como suas, no texto de apresentação do livro. A coleção apresenta-se como tema e como método e Calvino chega a comparar a coleção de areia que observa em uma exposição à escrita, reconhecendo-se ele mesmo como colecionador. O museu é tratado a partir de seu lugar de preservação da memória, o qual alimenta a imaginação do escritor, que acaba por imaginar, em *Palomar*, um museu de queijos, subvertendo, de modo irônico, os espaços tradicionais de conservação. Além da coleção e do museu, o segundo capítulo trata também do arquivo, que, assim como aqueles, é abordado como tema e como método. Essas discussões alertam para o fato de que qualquer iniciativa do homem para tentar ordenar o mundo se mostrará frustrante, em razão do caráter múltiplo deste. Isso não impede, contudo, que o homem continue propondo modelos de organização e que estes sejam utilizados como material para a literatura.

O terceiro capítulo volta-se para o extraordinário e o único, para o que escapa das convenções, ordenações e classificações. Partindo do exame das continuidades e discontinuidades que o personagem Palomar observa no mundo, chega-se ao conceito de monstruoso, procurando-se atentar para as diversas formas em que ele se apresenta na obra de Calvino, com destaque para o livro *Coleção de areia*, cujos ensaios privilegiam o fora do comum, o excêntrico, o monstruoso. A coleção de areia revela-se, também, uma coleção de monstros. Todos esses textos apontam para uma crítica à norma, à crença cega a ela; o surgimento de seres monstruosos atesta o caráter precário da ordem, ameaçada constantemente pelo que insiste a escapar dela. Nesse sentido, Calvino parece afirmar que a ordem perfeita é impossível. Além disso, os monstros, tanto aqueles provenientes do acaso da natureza quanto os produzidos pelo homem,

podem ser lidos a partir de sua semelhança e sua diferença em relação ao ser humano. Entre este e o monstro o limite pode ser tênue, e é essa fragilidade que aponta para o caráter humano do monstro e o caráter monstruoso do homem.

O quarto e último capítulo ressalta o aspecto residual das coleções comentadas em *Coleção de areia*, valendo-se, para isso, da metáfora da areia e do pó, presente em vários textos do escritor, na maioria das vezes, como símbolos do fragmentário, do fugidío e do residual. Nesse sentido, destacam-se o conceito de “pulverização” utilizado por Calvino para representar a fragmentação do mundo e da linguagem e, também, a condição de resíduo histórico de muitos dos objetos abordados naquele livro do escritor, objetos que ficaram como que esquecidos porque considerados insignificantes. Calvino, além de colecionador, seria, também, uma espécie de arqueólogo, pois que exuma os restos da história e da cultura, transformando-os em instrumentos para uma leitura das relações do homem com o mundo. Nesse cenário de restos, está também a escrita, que é analisada, em alguns dos textos do escritor, pelo seu viés residual. É a partir desse aspecto que se propõe uma discussão sobre a melancolia na obra de Calvino, privilegiando aqueles textos em que o saber melancólico está ligado à coleção e ao resíduo. Diante da multiplicidade e da compacidade do universo, os personagens são acometidos pela melancolia, contra a qual parecem lutar fazendo uso da leveza, outro conceito criado pelo escritor.

Do pai, Calvino herdou a veia colecionista e a “paixão feroz, a dor de existir”, que impeliram o primeiro a “subir pragais e bosques” e o segundo a se “estranhar num labirinto de muros e papéis escritos”, ambos em um “confronto desesperado com o que resta fora de nós, desperdício de si em oposição ao desperdício geral do mundo”.¹¹ A paixão Calvino herdou também da mãe – Evelina Mameli, primeira mulher a assumir uma cátedra de Botânica em uma universidade italiana – mulher “sem incertezas, ordeira, transformava as paixões em deveres, e deles vivia”.¹² É com a paixão e a dor que Calvino constrói uma literatura que se propõe a discutir a multiplicidade do mundo e dar sentido a cada coisa ali encontrada, inclusive às plantas paternas que negligenciara. Com sua literatura múltipla, Calvino mostra que tanto a linguagem quanto a vida são inventários que podem ser reorganizados a todo instante, arquivos a serem infinitamente reordenados.

¹¹ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 26.

¹² CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 26.

Capítulo Primeiro

Por uma poética da multiplicidade

Não há um único fato que não possa ser o primeiro de uma série infinita.

Jorge Luis Borges

1.1 Enciclopédia e multiplicidade

Em *Seis propostas para o próximo milênio*,¹ livro que reúne as cinco conferências elaboradas por Italo Calvino para as Charles Eliot Norton Poetry Lectures,² o escritor, ao eleger a multiplicidade como um dos valores literários que merecem ser preservados no curso do novo milênio, trata o romance contemporâneo como “enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”.³ Essa pretensão de representar a multiplicidade das relações, segundo Calvino, não é exclusiva do século XX; é possível encontrá-la muito antes, por exemplo, nos poemas enciclopédicos de Ovídio e Lucrecio,⁴ que representaram cada um à sua maneira “as infinitas relações de tudo com tudo”.⁵ O que caracterizaria essa literatura seria a intensidade com que se ocupou dessa “antiga ambição”, a ponto de impregnar-se dela; mais que isso, uma tendência a problematizá-la e submetê-la à crítica.

Em outra conferência, intitulada “Il libro, i libri”,⁶ pronunciada na Feira do Livro de Buenos Aires em 1984, no mesmo ano, portanto, em que começou a escrever as lições americanas, ao tratar das relações que um livro estabelece com outros livros,

¹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

² Ciclo de seis conferências apresentadas ao longo de um ano acadêmico na Universidade de Harvard, em Cambridge. Calvino apresentaria suas conferências no ano letivo de 1985-86, mas morreu antes de escrever a sexta e pronunciá-las em Harvard.

³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 121.

⁴ Respectivamente, *Metamorfoses* e *De rerum natura*, poemas que ilustram a conferência sobre a leveza e que Calvino retoma no texto sobre a multiplicidade.

⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 127.

⁶ Texto publicado em “Nuovi caderni italiani”, 10, Istituto Italiano de Cultura, Buenos Aires, 1984. p. 1-21, e depois reunido em *Saggi: 1945-1985*.

Calvino lembra dois escritores que seguiram a vocação enciclopédica de Ovídio e Lucrécio, vocação esta que teria marcado a origem da literatura moderna e do romance: Rabelais, “que acumula nos livros de Pantagruel o saber das universidades e das tabernas, a linguagem dos doutores e dos plebeus”, e Cervantes, que promove no *Dom Quixote* “o encontro entre o sublime da poesia e o prosaico da vida cotidiana, o mundo ideal dos livros e da fantasia e o bom senso elementar dos provérbios”.⁷ Nessas obras, como se pode compreender, Calvino destaca como elemento enciclopédico o empenho em catalogar saberes bem díspares, característica que marcou a prática enciclopedista desde a sua origem na Grécia antiga.

Conforme afirma Olga Pombo em “O projecto enciclopedista”,⁸ em sua forma moderna, em língua francesa, a palavra “enciclopédia” aparece pela primeira vez em uma dessas obras que Calvino destaca, no *Pantagruel*, de Rabelais.⁹ Antes disso, o neologismo foi usado primeiro pelo inglês Thomas Elyot, em *Boke of the Governour* (1531). Etimologicamente, o termo latino *encyclopaedia*, derivado do grego *eu-kuklios paideia*, designa o círculo perfeito do conhecimento ou da educação, o ciclo completo da aprendizagem. Se na Grécia clássica a prática de compilar o conhecimento produzido teve, em Aristóteles e, sobretudo, em Speusippo, um intuito educativo, de “natureza compendial”, a fim de oferecer um material de ensino, o enciclopedismo romano preocupou-se em garantir a sobrevivência do patrimônio de uma época que estava por chegar ao fim. O propósito de exaurir todo o conhecimento disponível – essa ingênua pretensão – marcará a prática enciclopédica até a Idade Média; o enciclopedismo pós-medieval, conforme registrou Pombo, “difícilmente escapará à consciência aguda da sua natureza enquanto produção sempre precária, sempre inacabada, historicamente situada e condenada ao movimento voraz do crescimento dos conhecimentos”.¹⁰

Na era moderna, portanto, “a enciclopédia vê-se obrigada a conjugar a sua pretensão de exaustividade com uma exigência de selectividade”.¹¹ De importância incomparável é o célebre projeto da *Encyclopédie*, editada por Diderot e D’Alembert e que contou com a participação de vários colaboradores. Em relação aos empreendimentos anteriores, este pretendia criar um inventário que fosse sistematizado,

⁷ CALVINO, Italo. Il libro, i libri. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 2. p. 1851.

⁸ POMBO, Olga. O projecto enciclopedista. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Org.). *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006. p. 180-193.

⁹ POMBO. O projecto enciclopedista, p. 180. “Referindo-se à competência universal do seu mestre Pantagruel, Panurge afirma a dado passo: ‘En quoy je vous puisse assurer qu’il m’a ouvert le vray pays et abisme de encyclopédie’” (p. 191, nota 2).

¹⁰ POMBO. O projecto enciclopedista, p. 181.

¹¹ POMBO. O projecto enciclopedista, p. 181.

ou seja, concebido a partir de uma ordenação, com o propósito de representar a unidade das ciências e a articulação dos saberes, segundo informa o Discurso Preliminar escrito por D'Alembert.¹² Contudo, a intenção de concentrar o saber de todos os livros num único discurso, com ou sem uma sistematização, em qualquer época que seja, revelou-se uma ilusão, como afirmou Calvino: “cada tipo de conhecimento tem seu método e sua linguagem, que diverge dos outros métodos e das outras linguagens e não se deixa inserir em um desenho circular como aquele que a palavra enciclopédia sugere”.¹³

Essa ilusão, pode-se dizer, é o grande tema do romance que Calvino considera arquétipo dos “romances-enciclopédia”¹⁴ do século XX: *Bouvard e Pécuchet*, romance inacabado de Gustave Flaubert, publicado em 1881, um ano depois da morte do escritor. A narrativa tem como protagonistas dois escriturários que se conhecem por acaso em um bulevar de Paris e que, insatisfeitos com a profissão e com a vida que levam, decidem se mudar para o campo. Com o dinheiro de uma herança, Bouvard adquire uma propriedade no sul da França e para lá segue com Pécuchet, tornando-se ambos estudiosos (e praticantes) dos mais diversos tipos de conhecimento: agricultura, horticultura, história, química, física, teologia, filosofia, ginástica, hipnotismo, literatura, gramática, política, pedagogia. As desastrosas experiências de Bouvard e Pécuchet e também a incompreensão de todos que os cercam fazem com que retomem, desiludidos, o trabalho de simples copistas, como informa o plano do escritor para o final do livro:

Bouvard e Pécuchet já não têm nenhum interesse na vida.
Cada um deles alimenta em segredo uma boa ideia. Procuram dissimulá-la. –
De tempos em tempos, sorriem quando ela lhes acode, fazem-se a simultânea
comunicação.

Copiar como outrora.

Construção de uma escrivaninha de estante dupla – (Bouvard e Pécuchet
dirigem-se, neste sentido, a um marceneiro. Gorju, que ouviu falar da
invenção, propõe-se confeccioná-la. – Lembrar a arca.)

Compra de livros e utensílios, sandárcas, raspadeiras, etc.

Eles põem mãos à obra.¹⁵

Nas notas apresentadas ao final da edição, que trazem informações sobre a origem da composição do romance e a documentação resultante das pesquisas realizadas por

¹² POMBO, Olga. Para uma história da ideia de enciclopédia: alguns exemplos. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Org.). *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006. p. 194-251.

¹³ CALVINO. *Il libro, i libri*, p. 131-132.

¹⁴ CALVINO. *Il libro, i libri*, p. 132.

¹⁵ FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 277.

Flaubert, além do plano para o final do livro, há uma indicação de que o material a ser copiado pelos dois escrivães seria o *Dicionário das ideias feitas* ou *Sottisier*. A princípio, tal dicionário era um projeto à parte, mas se mostrou tão intrinsecamente ligado ao plano do romance que Flaubert decidiu uni-los numa obra dividida em dois volumes. O primeiro volume constituiria a primeira parte do romance e o segundo, a outra parte do romance seguida daquele dicionário das mais variadas tolices proferidas como se fossem verdades universais, as quais o escritor recolhera durante o processo de feitura do romance e mesmo antes, quando só havia o projeto do *Sottisier*.¹⁶ Resignar-se à função de copistas é a prova de que, para Bouvard e Pécuchet, compreender o mundo a partir do conhecimento dos saberes acumulados em livros não passava de uma ilusão, conforme argumenta Calvino:

Para os dois simplórios autodidatas, cada livro dá acesso a um mundo, mas são mundos que se excluem mutuamente, ou que com suas contradições destroem toda possibilidade de certeza. Por mais boa vontade que tenham, falta aos dois escrivães aquela espécie de graça sugestiva que permite adequar as noções ao uso que delas se quer fazer ou ao gratuito prazer que delas se espera tirar, dom esse que não se aprende nos livros.¹⁷

Mostrar o lado frágil da ciência e, assim, dirimir a sua convicção de certeza é, ao que parece, uma das pretensões de Flaubert ao escrever o romance, ainda que para caminhar com seu projeto tenha sido necessária a leitura de mais de 1.500 livros.¹⁸ Ironicamente, foi preciso se entregar a uma pesquisa exaustiva sobre os mais variados assuntos, para, então, continuar com seu projeto. O julgamento que Flaubert faz do saber e de seu uso não o coloca como adversário da ciência, adverte Calvino ao retomar o parecer de Raymond Queneau sobre o romance: “Flaubert é a favor da ciência precisamente na medida em que esta é cética, metódica, prudente, humana. Tem horror

¹⁶ “Quando Bouvard e Pécuchet, desgostosos de tudo, se põem a copiar, abrem naturalmente os livros que tinham lido e, retomando a ordem normal dos seus estudos, transcrevem minuciosamente os trechos escolhidos nas obras de que se haviam servido. Começa, então, uma espantosa série de inépcias, ignorâncias, contradições flagrantes e monstruosas, erros enormes, afirmações vergonhosas, inconcebíveis faltas dos mais altos espíritos, das mais vastas inteligências.” (Guy de Maupassant, *Bouvard e Pécuchet*, Quantin Editor) In: FLAUBERT. *Bouvard e Pécuchet*, p. 280. Para Leyla Perrone-Moisés, apesar de muitos críticos afirmarem, certamente com base nessa declaração de Maupassant, que o referido dicionário era mesmo o material que seria copiado pelos dois escrivães, o plano de Flaubert deixa dúvidas e a correspondência do escritor sugere outras possibilidades. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Bouvard e Pécuchet, um romance assassino*. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 62.

¹⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 128-129.

¹⁸ Cf. o ensaio “O bibliomaniaco e o copista”, de Michel Schneider, sobre Flaubert e seu livro inacabado. Assim conclui Schneider: “A doença de Flaubert era uma doença de palavras. Mas qual? O desamparo melancólico em que nos relegam quando nos faltam, se omitem, e quando a língua, esse Deus enganador, nos tira o apoio que nos devia; ou, ainda, a mania desgastante de *restituí-las*, no sentido de reproduzir a verdade delas e, ao mesmo tempo, a de cuspir seus restos regurgitados: palavras demais e nem uma única que seja minha.” SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990. p. 33 (grifo do autor).

aos dogmáticos, aos metafísicos, aos filósofos.”¹⁹ Assim como a ciência é cética, Flaubert também o é. Todos estamos, em menor ou maior grau, à mercê da estupidez e da ingenuidade que caracterizam essas personagens. Esta a grande verdade que Flaubert sugere ao admitir a sua própria estupidez: “Bouvard e Pécuchet me empolgam a tal ponto que me transformei neles. A estupidez deles é a minha própria estupidez e sonho com ela...”²⁰

É esse ceticismo de Flaubert que Calvino aponta como elemento herdado pelos escritores do século XX que tomaram o enciclopedismo como matéria de sua literatura:

O ceticismo de Flaubert, justamente (*sic*) com sua curiosidade infinita pelo saber humano acumulado ao longo dos séculos, são os valores que tomarão como seus os maiores escritores do século XX; mas em relação a eles falarei de um ceticismo ativo, do senso do jogo e da aposta na obstinação de estabelecer relações entre os discursos, métodos, níveis. O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo [...].²¹

Esse ceticismo ativo teria marcado, por exemplo, a obra de Carlo Emilio Gadda, à qual Calvino dedicou vários textos e que foi exemplo ou mesmo mote para muitas de suas discussões. Uma longa citação do mais conhecido romance do escritor milanês, *Aquela confusão louca da via Merulana*, abre o ensaio sobre a multiplicidade. Publicado inicialmente em capítulos na revista *Letteratura* de Florença e só depois reunido em livro, em 1957, o romance de Gadda, conforme destacou Calvino, apresenta o mundo como um “‘sistema de sistemas’, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles”,²² ideia que é apresentada logo no início da narrativa, em que Gadda constrói como que um retrato do protagonista, o delegado Ciccio Ingravallo:

Afirmava [o doutor Ingravallo], dentre outras coisas, que as catástrofes imprevistas nunca são a consequência ou o efeito, como quer que se diga, de um único motivo, de uma causa singular: mas são como um torvelinho, um ponto de depressão ciclônica na consciência do mundo, para o qual conspirou toda uma multiplicidade de causas convergentes. Dizia também nó ou trama, garbulho ou *gnommero*, que em romano quer dizer novelo. Mas o termo jurídico ‘as causas, a causa’, de preferência, era o que lhe escapava da boca: quase a contragosto. A opinião de que fosse preciso ‘reformular em nós o sentido da categoria da causa’, tal qual os filósofos nos legaram, desde Aristóteles ou desde Immanuel Kant, e substituir a causa pelas causas era

¹⁹ QUENEAU citado por CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 130 (grifo do autor).

²⁰ FLAUBERT. *Bouvard e Pécuchet*, p. 283.

²¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 130.

²² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 121.

nele uma opinião central e persistente: quase uma obsessão [...]. Assim, exatamente assim, lidava com ‘seus crimes’. ‘Quando me chamam!... Pois é. Se chamam a mim... pode estar certo de que é uma embrulhada: algum rolo... para desatar...’ dizia, contaminando napolitano, molisano e italiano. A causa aparente, a causa principal, claro, era uma só. Mas o crime era efeito de toda uma rosácea de causas que lhe eram sopradas em cima feito moinho [...].²³

Esses trechos do romance de Gadda podem explicar porque Calvino toma a obra do escritor como herdeira de uma tradição literária que chamou de enciclopédica. A primeira característica aí encontrada é a linguagem “contaminada” do doutor Ingravallo, que, ao longo do romance, mescla ao italiano vários dialetos e todo um aparato linguístico que adquirira com a profissão – uma terminologia, portanto, vasta e variada, exatamente como a do próprio Gadda, a qual lhe rendeu por muito tempo o rótulo de escritor intraduzível, tendo sido por isso muitas vezes comparado a James Joyce. Esse variado léxico de que se valeu Gadda desde os primeiros escritos foi o que levou Calvino a considerar a obra desse escritor como um “labirinto da concreção e estratificação linguística”, que pertenceria por sua vez a um “filão neorrabelaisiano-babélico-gótico-barroco”.²⁴ Em *A confusão louca da via Merulana*, a mistura ganha contornos particulares porque é Roma o cenário, o que contribui para intensificar o caráter babélico da linguagem utilizada na narrativa. Para Calvino, a cidade de Roma, para onde afluíam milhares de pessoas, falantes das mais variadas línguas e dos mais variados dialetos, é a verdadeira protagonista do romance, pois é ela que lhe confere o aspecto de “embrulhada”, de “novelo”. A linguagem do romance mistura o italiano comum a gírias, palavrões, neologismos, expressões gregas e latinas, termos técnico-científicos, além das muitas estruturas dialetais.

Ao lado da ideia de enciclopédia de linguagens, outra característica, já mencionada, contribui para a inserção do nome de Gadda na linhagem que Calvino traça em seu ensaio: a relação entre os fatos e as coisas no mundo. Para demonstrar essa relação e explicar a filosofia da qual partilha Dom Ciccio, o narrador faz uso de uma metáfora bastante significativa: para o comissário, um crime não se origina de uma única causa, mas de toda uma “rosa” de causas (“rosácea”, na tradução de Aurora Bernardini). Essa metáfora lembra aquela tantas vezes utilizada por Calvino, inclusive para descrever o mundo que Gadda pretendeu representar: a alcachofra. Ambas as

²³ GADDA, Carlo Emilio. *Aquela confusão louca da via Merulana*. Trad. Aurora Fomoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 18-19.

²⁴ CALVINO, Italo. O desafio ao labirinto. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 115.

metáforas sugerem a divisão e sobreposição de camadas, a estratificação, noção cara às discussões de Calvino sobre a narrativa. Em “O mundo é uma alcachofra”, ensaio dedicado a outro romance de Gadda, esclarece:

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.²⁵

Para Calvino, Gadda soube desfolhar como ninguém essa alcachofra, que é o mundo, sem reduzir o seu aspecto de complexidade; pelo contrário, procurou apresentar justamente o seu lado mais complexo. Em seus textos, tanto nos curtos quanto nos romances, um simples detalhe pode revelar-se o centro de uma rede de relações, que se torna infinita com as muitas digressões que vão surgindo.

Em *A confusão louca da via Merulana*, tais digressões, que se multiplicam ao longo da narrativa, em virtude da profusão de detalhes e descrições, conferem ao romance outro aspecto que Calvino destaca como característica de algumas obras que se querem múltiplas e enciclopédicas: a incapacidade de concluir. Os romances de Gadda, devido a esse excesso de pormenores que tomam importância na narrativa e, conseqüentemente, ao afastamento do projeto inicial, que muitas vezes se perde, “ficaram no estado de obras incompletas ou fragmentárias, ruínas de ambiciosos projetos, que conservam os sinais do fausto e do cuidado meticuloso com que foram concebidas”.²⁶ A trama de *A confusão louca da via Merulana* se desenrola em torno da investigação de dois crimes ocorridos num mesmo edifício no centro de Roma: o furto das jóias da viúva Menegazzi e o assassinato a facadas de uma rica senhora, Liliana Balducci. Não se chega à descoberta dos culpados, ficando a trama policial sem solução; os crimes, ao que parece, acabam por reafirmar, por meio da narrativa, o caráter complexo da realidade, que não se deixa explicar por meio de uma investigação racional.

Além de Gadda, outros escritores citados por Calvino que se impuseram projetos enciclopédicos, como Flaubert, com *Bouvard e Pécuchet*, e Robert Musil, com *O homem sem qualidades*, deixaram seus romances inconclusos. Esses escritores morreram antes de terminarem a escrita dos seus livros, enquanto Gadda, conforme

²⁵ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 205.

²⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 122.

apontou Calvino, planejou todos os seus romances a partir de regras bastante sólidas, mas não conseguia terminá-los: “mantinha-os em suspenso durante anos, e se decidia a publicá-los só quando havia perdido a esperança de concluí-los”.²⁷ Diferentemente do motivo porque ficaram inacabados, esses romances têm em comum “a enorme massa de material” com que precisam lidar, um conhecimento que se multiplica a ponto de deformar a estrutura inicial. São, nas palavras de Calvino, uma “enciclopédia aberta”; seus autores já não têm mais a pretensão de exaurir todo o conhecimento do mundo, reunindo-o num círculo fechado. Pelo contrário, entregam-se à multiplicidade das relações com a consciência de não poder mantê-la sob controle.

A lista dos escritores enciclopedistas de Calvino segue com James Joyce, Jorge Luis Borges, Georg Perec e Raymond Queneau. Cada um deles, a partir de suas experiências narrativas, também problematizou a questão da multiplicidade do mundo e do narrável. Para Calvino, a multiplicidade apresenta-se de diversas formas na literatura: por meio de um texto unitário, escrito por uma única voz, mas que pode ser lido e interpretado em vários níveis; de um texto múltiplo, pensado e escrito por várias vozes; de uma obra que anseia “conter todo o possível”, na tentativa de representar a multiplicidade do universo, mas que permanece inacabada, como que disforme; e, por fim, uma obra que “corresponde em literatura ao que em filosofia é o pensamento não sistemático, que procede por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos; [...] uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia [...]”,²⁸ que se aproxima do que realizou Borges em seus contos, escritor admirado por Calvino, dentre outras razões, por apresentar em cada texto “um modelo do universo ou de um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo [...]”.²⁹

Com essas reflexões, Calvino constrói o conceito do hiper-romance – narrativa que apresenta uma estrutura “acumulativa, modular, combinatória”, na qual o narrável se multiplica nas várias partes constitutivas do texto, e que, a despeito dessa multiplicidade, é capaz de desenvolver um núcleo comum. *A vida modo de usar*, de Georges Perec, é exemplo típico do hiper-romance. Escrita a partir de procedimentos matemáticos, a obra de Perec tem o *puzzle* como tema e também como modelo formal; é ele que, ao lado do tabuleiro de xadrez (o edifício onde se desenrola a trama), dá

²⁷ CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 212.

²⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 132.

²⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 133.

unidade a esse texto múltiplice, criado a partir de combinações de 42 categorias temáticas que compreendem, entre outras, “citações literárias, localizações geográficas, datas históricas, móveis, objetos, estilos, cores, alimentos, animais, plantas, minerais”.³⁰ Conforme registra Calvino, não obstante o rígido esquema formal, esse romance apresenta uma pequena saída para o inacabado, como outras já citadas. Segundo o plano de *Perec*, o livro teria um capítulo para cada quarto do edifício – um biquadrado de dez quadrados por dez –, contudo o livro não possui cem capítulos, mas noventa e nove, deixando, assim, uma margem para o possível.

Como se pode perceber, para sustentar a ideia do romance contemporâneo como enciclopédia e rede dos possíveis, Calvino retoma obras de escritores que, de uma forma ou de outra, podem ser caracterizadas como múltiplas. Etimologicamente, o termo “múltiplice” e seus correlatos (múltiplo, múltiplex, multiplicidade, multiplicar) designam tudo que “se manifesta de várias maneiras”, que “abrange muitas coisas”, que se encontra “em grande número”, em “abundância”, que é “complexo, copioso, variado”, que é dividido em muitas partes; multiplicar é “aumentar em número ou em importância”, “produzir em grande quantidade”, “repetir, amidiar”, “prolificar”.³¹ Portanto, a multiplicidade, valor que Calvino pretende que se conserve para a posteridade, indica aquilo que cresce em variedade e que também se divide, que se separa em partes. Ambos os sentidos são corroborados pela noção de enciclopédia moderna proposta pelo escritor italiano, fundamentada no ensaio que aqui se vem discutindo e melhor definida em texto de 1981:

Sobre essa tentação enciclopédica, aliás sobre o termo ‘enciclopédia’, é necessário que fique bem claro. Em outras épocas o termo ‘enciclopédia’ designou a confiança em um sistema global que incluísse num único discurso todos os aspectos do saber. Hoje esse sistema não existe; no lugar do círculo a que a etimologia do vocábulo ‘enciclopédia’ remete há um vórtice de fragmentos e pedaços. A obstinação enciclopédica corresponde à necessidade de manter juntas, em um equilíbrio continuamente posto em dúvida, as aquisições heterogêneas e centrífugas que constituem o tesouro da nossa duvidosa sabedoria.³²

Com esse parágrafo Calvino conclui sua resenha de *La ricerca delle radici*, de Primo Levi, escrito a convite de Giulio Bollati, que propôs a vários escritores italianos a

³⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 136.

³¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1378-1379.

³² CALVINO, Italo. Primo Levi, *La ricerca delle radici*. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 1. p. 1137.

composição de uma “antologia pessoal” com fragmentos de leituras de seus escritores prediletos. Segundo Calvino, a coletânea de Levi traz à tona sua veia enciclopédica e sistemática: “a qualidade principal do Levi antologista é estabelecer relações entre os textos mais heterogêneos”,³³ o que o faz também herdeiro daquela tradição de escritores enciclopédicos. Calvino aponta aspectos bastante importantes sobre o enciclopedismo do século XX: a fragmentação e a dúvida. Esta foi tematizada de forma sem precedentes em *Bouvard e Pécuchet*, que revela tolices catalogadas como verdades. A fragmentação, por sua vez, pode ser considerada a principal característica dos romances modulares e mesmo do hiper-romance, forma a que o próprio Calvino teria se dedicado, conforme se verá posteriormente. Seus primeiros textos escritos em série, muitos dos quais reunidos depois em livros, são também exemplos da fragmentação, assim como as inúmeras listas e enumerações presentes em sua obra, que concorrem para afirmar a propensão do escritor para o múltiplo, para tudo o que cresce e se divide.

1.2 Da classificação à vertigem

Em texto intitulado “A luz nos olhos”, resenha de um livro de Ruggero Pierantoni sobre a fisiologia dos olhos e a história da visão, publicado em 1982 e reunido, posteriormente, no volume *Coleção de areia* (1984), Calvino declara sua inclinação para as listas: “De vez em quando me ponho a fazer uma lista dos últimos livros que li e dos que me reprometo ler (minha vida funciona a base de listas: balanços de coisas deixadas em suspenso, projetos que não foram realizados).”³⁴ Sabe-se que os projetos de livro de Calvino eram quase que infindáveis; muitos deles permaneceram incompletos, organizados em listas, pastas e caixas, de forma bastante meticulosa. A obra publicada é de difícil catalogação; alguns textos foram publicados em diferentes coletâneas, os quais, para o leitor estrangeiro, sobrevivem no jogo de esconde-esconde das traduções. Essa intensa prática de elaborar listas, reordenar os textos já publicados, modificar-lhes os títulos demonstra o espírito classificatório do escritor.

Na obra de Calvino, as listas ou enumerações vão das mais simples, que elencam poucos vocábulos pertencentes a uma mesma categoria, às mais elaboradas, que são como um questionamento do ato mesmo de enumerar e classificar. Como lembra Leo

³³ CALVINO. Primo Levi, *La ricerca delle radici*, p. 1134.

³⁴ CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. Companhia das Letras, 2010. p. 125.

Sptizer em seu conhecido ensaio “La enumeración caótica en la poesía moderna”, a enumeração é tão velha como o mundo,³⁵ tendo recebido pelos estudos da retórica vários tratamentos, os quais podem ser incluídos naquela figura de pensamento denominada “acumulação”, de acordo com Umberto Eco em *A vertigem das listas*, precisamente no capítulo dedicado à retórica da enumeração. O crítico italiano, que muito se valeu das listas em seus romances, apresenta nesse livro uma história do ato de inventariar. Seu estudo ganha contornos especiais uma vez que não se limita às listas verbais, estendendo-se às obras figurativas. O ponto de partida de sua análise é a descrição do escudo de Aquiles, presente no décimo oitavo canto da *Ilíada*. Para Eco, essa descrição, ainda que se apresente como um vasto catálogo das cenas esculpidas por Hefaísto no escudo forjado para o herói grego, constitui um modelo “organizado e inspirado em critérios de fechamento harmônico e completo”,³⁶ uma vez que se refere àquilo que está contido dentro de um “círculo perfeito”, uma “forma finita”. “Tudo o que Hefaísto queria dizer está no escudo, sem exterior: é um mundo concluso”.³⁷ Do ponto de vista referencial, narrativo, o escudo descrito por Homero refere-se ao território que ele pretendia descrever e que descreveu de forma desmesurada, mas ao mesmo tempo cercada, conclusa.

Contudo, segundo Eco, o poeta grego não se limitou a criar formas acabadas em suas descrições: sua literatura já “oscilava entre uma poética do ‘tudo está aqui’ e uma do ‘et cetera’”.³⁸ Esta apresenta-se quando Homero decide, por exemplo, também na *Ilíada*, nomear os capitães e descrever os navios, valendo-se para isso de listas e enumerações, que, diferentemente da forma fechada do escudo, sugerem sempre o infinito:

Existe, contudo, um outro modo de representação artística que ocorre quando não se conhecem os confins do que se deseja representar, quando não se sabe quantas são as coisas das quais se fala e se pressupõe então um número, se não infinito, astronomicamente grande; ou ainda quando não se consegue dar uma definição de alguma coisa por essência e, portanto, para poder falar dela, para torná-la compreensível, perceptível de alguma maneira, se elencam suas propriedades – e [...] as propriedades acidentais de uma coisa, desde os gregos até os nossos dias, são consideradas infinitas.³⁹

³⁵ SPITZER, Leo. La enumeración caótica en la poesía moderna. In: _____. *Linguística e historia literaria*. 2. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1961. p. 257.

³⁶ ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 7.

³⁷ ECO. *A vertigem das listas*, p. 12.

³⁸ ECO. *A vertigem das listas*, p. 7.

³⁹ ECO. *A vertigem das listas*, p. 15.

Se os nomes dos guerreiros não são infinitos, são ao menos difíceis de numerar e enumerar, e é essa dificuldade que Homero transmite quando afirma: “O total de nomes da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas, voz inquebrantável, peito brônzeo, eu saberia dizer...”,⁴⁰ antes de iniciar seu elenco de nomes, confirmando, assim, o aspecto de não acabamento das listas. A declaração de Homero é exemplo, segundo Eco, do que se convencionou chamar de “tópos da indizibilidade”. Como lhe é impossível saber o nome de tudo o que deseja listar, declara que é incapaz de fazê-lo e apresenta um elenco que é apenas uma amostra, que não deixa de ser excessiva, de algo muito maior. Essa amostra está ali corroborando o caráter de infinitude do que Homero pretendia dizer. Aqui, a literatura se vale da lista para demonstrar a abundância das coisas do mundo, a linguagem pretende-se espelho da imensidão de tudo o que se pode ver e nomear, que aos olhos de Homero se mostra infinito.

Esse gosto pelo excesso que as listas e catálogos sugerem perdurará em toda a literatura até a contemporaneidade e, ainda que receba diversos tratamentos no decorrer dos séculos, em virtude das pretensões e poéticas dos artistas, segue confirmando o seu caráter de *et cetera*. Muitas delas, a exemplo de algumas de Homero e, sobretudo, aquelas das litânias cristãs em que se enumeram os nomes de Deus ou da Virgem, além do aspecto de infinitude, possuem um valor fônico, o qual concorre para acentuar a sua propensão à escansão e à vertigem. A infinitude é outro referencial que difere as listas poéticas das listas práticas. Estas, afirma Eco, são puramente referenciais e “pretendem elencar todos os objetos a que se referem e mais nenhum – e tais objetos, se estão fisicamente presentes em algum lugar, têm evidentemente um número definido [...]”.⁴¹ Como o escudo de Aquiles, ainda que este provenha da imaginação de Homero, também elas sugerem o “tudo está aqui”. Nesse sentido, a lógica das listas segue aquela das enciclopédias, tratadas anteriormente. As listas práticas e poéticas, mas fechadas, que não dão abertura ao *et cetera*, lembram a pretensão do projeto da enciclopédia, de ser um “círculo completo e perfeito”, como designa o vocábulo. Aquelas que, por sua vez, não escondem o seu caráter de inacabamento são como uma “enciclopédia aberta”, termo que Calvino utiliza para tratar dos romances modernos partidários da multiplicidade. Além disso, lembre-se, a lista, enquanto sequência de termos, é o princípio de que partem as enciclopédias e, como estas, também se pauta numa organização serial. Quanto às mudanças que figuram na história das listas, Eco indica:

⁴⁰ HOMERO citado por ECO. *A vertigem das listas*, p. 17.

⁴¹ ECO. *A vertigem das listas*, p. 113.

De fato, e já o dissemos antes a respeito das enciclopédias, durante toda a Antiguidade e a Idade Média, a lista é quase um *pis-aller* e através dela transparece sempre o esquema de uma ordem possível, o desejo de dar forma. Com o mundo moderno, ao contrário, a lista é concebida pelo gosto de *deformar*.⁴²

É com Rabelais que esse gosto institui uma ruptura na maneira como os literatos e artistas construíram seus elencos, segundo o crítico. O escritor francês teria associado ao fantástico e ao grotesco um menosprezo pelas pretensões ordenadoras, iniciando, assim, uma “poética da lista pela lista, redigida por amor à lista, da lista *por excesso*”, em que a ideia de infinito despreza qualquer ligação com o desejo de ordem.⁴³ A partir daí, as listas perdem o intuito de nomear e descrever a perfeição de um universo que não se conhece por completo.

Para Spitzer, as listas de Rabelais e, de certa forma, o seu gosto pela deformação, teriam inspirado algumas enumerações de Balzac, sobretudo aquelas do chamado “estilo bazar”, próprio deste escritor e ao qual muitos outros teriam se dedicado, estilo em que “se confundem toda classe de objetos ou de seres pertencentes a uma mesma ordem de ideias”.⁴⁴ Vale a pena transcrever aqui o fragmento de Balzac citado por Spitzer para instituir a dívida que esse escritor tem para com o autor de *Gargântua*. O texto no original francês deixa em destaque os “agrupamentos por sufixos ou por famílias de ideias”, herdados dos elencos de Rabelais:

C’était une maison singulière, un panorama, une vraie galerie physiologique, un bazar de figures, de fortunes et d’opinions. Femmes charmantes, femmes savantes, femmes innocentes, femmes prudes, femmes parvenues, femmes coquettes, auteurs, acteurs, orateurs, prosateurs, poètes, magistrats, avocats, diplomates, académiciens, agents de change, gallicans, ultramontains, républicains, monarchistes, papistes, bonapartistes, cartistes, orléanistes, anarchistes, alarmistes, nouvellistes, feuillistes, libellistes, publicistes, journalistes, artistes s’y voient, s’y coudoient, s’y choient, s’y rudoient [etc., etc.].⁴⁵

⁴² ECO. *A vertigem das listas*, p. 245 (grifo do autor).

⁴³ ECO. *A vertigem das listas*, p. 250 (grifos do autor).

⁴⁴ SPITZER. La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 259.

⁴⁵ BALZAC. *Croquis et fantaisies*, p. 305 citado por SPITZER. La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 260 (grifos do autor). “Era uma casa singular, um panorama, uma verdadeira galeria fisiognômica, um bazar de figuras, de fortunas, de opiniões: mulheres fascinantes, mulheres cultas, mulheres inocentes, mulheres receosas, mulheres enriquecidas, mulheres coquetes, autores, atores, oradores, prosadores, poetas, magistrados, advogados, diplomatas, acadêmicos, agentes de câmbio, galicanos, ultramontanos, republicanos, monarquistas, papistas, bonapartistas, cartistas, orleanistas, anarquistas, alarmistas, novelistas, panfletistas, publicistas, jornalistas, artistas aqui se veem, se acotovela, se abandonam, se maltratam [etc., etc.]”

O “estilo bazar” característico da literatura de Balzac foi assim denominado em virtude dos grandes *magasins* que apareceram em Paris no século XIX, o primeiro deles em 1834,⁴⁶ que vendiam toda sorte de coisas, das mais variadas quinquilharias a objetos raros e exóticos. A relação do aparecimento dos bazares com as enumerações na literatura, Spitzer também a faz quando trata dos elencos de Walt Whitman, herdeiro primeiro dos catálogos de Balzac e que, segundo o estudioso austríaco, teria desenvolvido na literatura a “enumeração caótica”, termo que toma de Helmut Hatzfeld, que falou de “assíndeto caótico”⁴⁷ a respeito da poesia religiosa do século XVII francês:

Não há anacronismo nisto de referir as enumerações de Whitman – o ‘poeta dos catálogos’ (*katalogdichter*), segundo a expressão de Eulenberg – aos grandes armazéns de artigos vários. Até 1855, ou seja, na data de publicação de *Leaves of Grass*, é quando começa o enorme desenvolvimento desses bazares ocidentais, os *department stores*, produzidos pela acumulação de riquezas e pela extensão do comércio e dos meios de transporte.⁴⁸

Se Balzac, herdeiro dos catálogos de Rabelais e, segundo Roland Barthes, descobridor do objeto na literatura,⁴⁹ procura representar os homens e mulheres de sua época numa satírica analogia com o comércio contemporâneo, incluindo-os todos numa “verdadeira galeria fisiognômica”, num “bazar de figuras”, é com Whitman que o caotismo se assenta na poesia moderna, segundo Spitzer. O poeta, antes de qualquer outro, ao que parece, reúne em seus catálogos as coisas mais heterogêneas – objetos dos diversos tipos se acercam às mais variadas abstrações, rompendo, desse modo, com as hierarquias das enumerações e propondo um outro rearranjo do conhecimento:

aproxima violentamente as coisas mais díspares, o mais exótico e o mais familiar, o gigantesco e o minúsculo, a natureza e os produtos da civilização humana, como uma criança que estivesse folheando o catálogo de uma grande loja e anotando em desordem os artigos que o acaso pusesse sob sua vista.⁵⁰

Para Spitzer, uma tensão caótica já se observava na poesia barroca espanhola, mas sujeita a uma ordem, como em Calderón. São os chamados *Summationsschema*, um esquema aditivo, muitas vezes assindético, que ao final é resumido por uma expressão

⁴⁶ SPITZER. La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 260.

⁴⁷ SPITZER. La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 271.

⁴⁸ SPITZER. La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 258, nota 11.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*. Trad. Heloíza Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 27.

⁵⁰ SPITZER. La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 258.

ou uma palavra que dá unidade ao texto. O caotismo dessa poesia segue, segundo o estudioso, a tendência de toda a arte barroca espanhola para o fragmentário:

Gosto pelo fragmentário, é claro, na medida em que se equilibra com um poderoso ‘acento’ (no sentido de Wölfflin), com uma força central unificadora: quanto mais as coisas tendem a se emanciparem – e as palavras –, mais são as forças coercitivas que devem fazê-las voltar ao redil. O gosto barroco se compraz nestas tensões contrárias, entre as forças centrífugas e centrípetas; se compraz em exibir o que, podendo romper a unidade, resulta ao fim vencido.⁵¹

Essa contradição entre forças centrípetas e centrífugas observada no barroco espanhol, primeiro passo para a desordem total, vai ao encontro da distinção que faz Detlev Schumman⁵² e que Spitzer retoma em seu ensaio: a distinção entre as enumerações de coisas diversas que são muitas vezes resumidas ao final por uma expressão integradora ou cuja coerência é sugerida pelo contexto ou algum tipo de parentesco entre o que se elenca, denominadas conjuntivas, e aquelas às quais não se confere nenhum tipo de unidade, altamente desordenadas, denominadas disjuntivas. Essa distinção, na opinião de Eco, está presente em toda a história das listas e perdurará até a contemporaneidade, sendo que a enumeração caótica, incongruente e disjuntiva – que se afirmou na literatura moderna como representação da desordem do mundo e da autonomia e desierarquização das coisas frente às criaturas –, tomou maiores proporções.

Se para Spitzer é importante demonstrar que a história das formas de estilo apresenta uma continuidade, ainda que a enumeração caótica de Whitman tenha sido bastante inovadora, para Eco há uma diferença importante na história das listas:

Homero, como vimos, recorria à lista porque lhe faltavam palavras, língua e boca, e este *tópos* do indizível dominou durante muitos séculos a poética da lista. Mas diante das listas de Joyce ou de Borges, é evidente, ao contrário, que o autor não elaborou listas porque não saberia como dizer de outra forma, mas sim porque quer dizer por excedentes, por *ybris* e gula da palavra, por alegre (raramente obsessiva) ciência do plural e do ilimitado. A lista se transforma num modo de remisturar o mundo, quase colocando em prática aquele convite de Tesouro a acumular propriedades para fazer brotar novas relações entre coisas distantes ou, em qualquer caso, para colocar um talvez sobre aquelas já aceitas pelo senso comum.⁵³

⁵¹ SPITZER. La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 268.

⁵² É precisamente do artigo de Schumann (Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel. *Modern Language Quarterly*, p. 171-204, jun. 1924) que Spitzer parte para escrever seu ensaio.

⁵³ ECO. *A vertigem das listas*, p. 327.

A lista foi, portanto, desde a Antiguidade, um suporte para representar e ordenar a multiplicidade do mundo, mas adquiriu um tratamento diferente na modernidade e na pós-modernidade, como salienta Eco. Além de querer dizer por excessos e por *hybris*, escritores como Borges, Perec e Calvino fizeram com que a lista voltasse para si mesma, questionando os princípios de sua organização e categorização e, ainda, a configuração do inacabado, que sempre esteve presente nas listas que, de uma maneira ou de outra, estão impregnadas pela imaginação. Fazer brotar novas relações entre as coisas é o que reivindica Calvino com sua proposta da multiplicidade na literatura, a qual almeja, antes de tudo, que o múltiplo apresente-se como múltiplo e não prisioneiro de categorias cuja intenção é estabelecer um lugar para cada coisa. Perec, por exemplo, dedicou-se veementemente a desmontar a lógica das enumerações, mostrando em vários de seus textos que a ordem e a desordem estão intrinsecamente ligadas, sem renunciar às classificações. Pelo contrário, declarou-se partidário delas em sua ficção, ainda que tenha reconhecido que nunca funcionaram e nunca funcionarão, haja vista seu caráter provisório e instável, afirmando que as enumerações são, todas elas, contraditórias:

Em toda enumeração há duas tentações contraditórias; a primeira é a de incluir TUDO; a segunda, de esquecer alguma coisa; a primeira pretenderia cercar definitivamente a questão; a segunda, deixá-la aberta; entre o exaustivo e o inconcluso, a enumeração me parece, antes de todo pensamento (e de toda classificação), a marca mesma dessa necessidade de nomear e reunir sem a qual o mundo ('a vida') restaria para nós sem referências: há duas coisas diferentes que são contudo um pouco parecidas; podemos reuni-las em séries dentro das quais será possível distingui-las.⁵⁴

A declaração de Perec, em que fica manifesto seu fascínio pelas classificações, apresenta uma importante avaliação sobre o caráter contraditório que envolve as enumerações, do qual se valeu Eco para diferenciar as listas. Seguindo a indicação de Perec, uma lista pode pretender ser exaustiva ou inconclusa, ou mesmo nascer com a intenção de incluir tudo, mas intencionalmente deixar uma pequena abertura (o romance de Perec, *Vida modo de usar*, é exemplo dessa dupla intenção). A literatura de que trata Calvino em seu ensaio sobre a multiplicidade, que põe em discussão o saber enciclopédico, depois de se dar conta de que não é possível “cercar definitivamente a questão”, procurou voltar-se ao inconcluso e, assim, contestar a exaustão, o absolutamente completo. Além desse aspecto contraditório, Perec destaca outra característica importante do ato de enumerar: uma série é antes de tudo *locus* da

⁵⁴ PEREC, Georges. *Penser/classer*. Paris: Seuil, 2003. p. 164.

nomeação e da reunião, em que vêm à tona as similitudes e as diferenças e, por isso, é ainda *locus* do pensamento.

A afirmação de Perec vai ao encontro da reflexão que Michel Foucault apresenta em *As palavras e as coisas*, livro que nasceu, segundo informa seu prefácio, da enciclopédia chinesa intitulada “Empório celestial de conhecimentos benévolos”, citada por Borges em “O idioma analítico de John Wilkins”, exemplo máximo, segundo Eco, de lista incongruente e retomada por Perec em *Penser/classer*:

Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar o jarão, n) que de longe parecem moscas.⁵⁵

Para Foucault, a estranha taxonomia apresentada pelo texto de Borges abala a maneira de ordenar os seres e as coisas familiar ao pensamento – ao pensamento codificado do europeu, segundo reitera Silviano Santiago em “A ameaça do lobisomem”.⁵⁶ Isso porque, além de apresentar um *et cetera* que está, não no final, mas entre os elementos do elenco e incluir uma classe que pretenderia reunir os elementos que já estão classificados – h) incluídos nesta classificação –, os critérios que estabelecem a divisão de seus conjuntos não são nada lógicos (os animais desenhados com um pincel finíssimo de camelo podem ser também inumeráveis, assim como os cachorros soltos ou os amestrados; os fabulosos podem ser pertencentes ao imperador, assim como pode haver leitões embalsamados). Para Santiago, que faz uma leitura dessa classificação sob o ponto de vista da colonização e do latino-americanismo, Borges “realimenta o esgotamento cultural e artístico do Ocidente europeizado”, que procura “*pensar o impensado*, limite e graça de toda cultura metropolitana que se quer hegemônica, até mesmo nos seus estertores”.⁵⁷

Todos esses animais só poderiam se encontrar no “não lugar da linguagem”, ou seja, naquele lugar em que a linguagem se entrega ao equívoco, em que a linguagem pretende-se heterotópica. O princípio das classificações se mostra arruinado na estranha série de Borges, que apresenta uma divisão em ordem alfabética para lembrar qualquer

⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. Trad. Sérgio Molina. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 124.

⁵⁶ SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis, n. 4, p. 31-44, 1998.

⁵⁷ SANTIAGO. A ameaça do lobisomem, p. 34 (grifos do autor).

outra classificação e mascarar, assim, a sua estranheza. “Não há classificação do universo que não seja arbitrária ou conjectural”,⁵⁸ lembra o escritor. No espaço da linguagem, a enciclopédia chinesa borgiana sugere que “há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão sem lei nem geometria, do *heteróclito*”.⁵⁹ Esses possíveis lugares do heteróclito, portanto do que está fora do comum, do que se desvia da norma, Foucault denomina-os heterotopias.

Etimologicamente, o termo heterotopia designa uma posição ou localização diferente do normal ou usual. Para Foucault, que elabora o conceito em *As palavras e as coisas* para depois retomá-lo em “Outros espaços”,⁶⁰ texto escrito em 1967 e publicado em 1984, as heterotopias ou “posicionamentos outros” são

contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os outros lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.⁶¹

Se as utopias são posicionamentos que não têm lugar real, as heterotopias são lugares que permitem a realização das utopias e o encontro de posicionamentos reais, de modo que podem contestá-los e invertê-los. Nesse sentido, nas heterotopias, ainda que tenham um lugar real, esse espaço é fracionado e emaranhado. A enciclopédia chinesa imaginada por Borges, ao mesmo tempo em que propõe uma listagem regida pelas letras do alfabeto, em ordem linear, contesta e subverte essa e outras ordens, à medida que apresenta uma classificação que não condiz com a lógica das enciclopédias. Para Lyslei Nascimento, “a ideia de enciclopédia (ou de arquivo) e de biblioteca, nessa lista, é aberta a acessos e inscrições tão infinitas quanto extrínsecas. A classificação torna-se, assim, ilusória, precária e parcial”.⁶² Como heterotopia, a lista de Borges põe em dúvida todas as outras listas, voltando-se, assim, para o próprio ato de nomear e para aquela ordem ou sistema prévio que nos faz apontar as similitudes e as diferenças:

⁵⁸ BORGES. O idioma analítico de John Wilkins, p. 124.

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. XII (grifo do autor).

⁶⁰ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Atran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

⁶¹ FOUCAULT. Outros espaços, p. 415.

⁶² NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 63.

de fato não há, mesmo para a mais ingênua experiência, nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio. Um ‘sistema dos elementos’ – uma definição dos segmentos sobre os quais poderão aparecer as semelhanças e as diferenças, os tipos de variação de que esses segmentos poderão ser afetados, o limiar, enfim, acima do qual haverá diferença e abaixo do qual haverá similitude – é indispensável para o estabelecimento de qualquer ordem.⁶³

A enciclopédia chinesa de Borges leva ao extremo a discussão sobre esse “sistema dos elementos”, tamanha a estranheza que suscita. Contudo, um simples elenco que se propõe a dispor vocábulos que são sinônimos, ou que apresentam apenas uma tênue diferença, sugere uma reflexão sobre as taxonomias e a capacidade sinonímica da linguagem, como aquela que faz Perec a respeito da lista de verbos: “cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir”.⁶⁴ Disposta em sequência, numa ordem alfabética, essa lista faz vir à tona a semelhança entre alguns verbos e a diferença entre outros, ainda que todos remetam a uma mesma ideia. Enumerar e listar, por exemplo, são sinônimos, e o dicionário confirma isso, mas dividir e agrupar são quase que antônimos. Hierarquizar é, sem dúvida, uma variação do verbo ordenar, mas a ordem que implica é uma ordem hierárquica, ou seja, que pressupõe uma autoridade, uma subordinação. Uma lista, portanto, enquanto forma de pensamento, aponta para as possibilidades e os limites da própria linguagem, remetendo, como conclui Perec, àquele “balbucio inicial em que se anuncia penosamente que podemos nomear o legível (o que nossa atividade mental pode ler, apreender, compreender)”.⁶⁵ É como cúmplice desse balbucio que o homem continua a elaborar listas e propor enciclopédias, ficcionais e não ficcionais, na tentativa de compreender a multiplicidade do universo, conforme argumentaram tanto Borges quanto Perec. Ambos os escritores, ainda que admitam que as classificações são, todas elas, provisórias, afirmam que esse caráter interino não impedirá que se continue a classificar os seres e “planejar esquemas humanos”,⁶⁶ uma vez que a prática taxionômica é imanente à linguagem.

Também na obra de Calvino são frequentes os catálogos e as enumerações, como procedimento estilístico ou como método narrativo. Em *O cavaleiro inexistente*, de 1959, há vários exemplos de pequenas enumerações que dispensam o uso da vírgula, prática muito comum na obra do escritor. A narrativa é um dos três romances de

⁶³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XVI.

⁶⁴ PEREC. *Penser/Classer*, p. 152. “catalogar, classificar, dispor, dividir, enumerar, agrupar, hierarquizar, listar, numerar, acomodar, ordenar, arrumar, reagrupar, repartir”.

⁶⁵ PEREC. *Penser/Classer*, p. 152.

⁶⁶ BORGES. O idioma analítico de John Wilkins, p. 125.

Calvino reunidos mais tarde em um único volume intitulado *Os nossos antepassados* (1960), com *O visconde partido ao meio* (1952) e *O barão nas árvores* (1957). Essas três narrativas têm em comum o fato de serem ambientadas em épocas distantes e em países imaginários. O protagonista de *O cavaleiro inexistente*, Agilulfo, é paladino dos exércitos de Carlos Magno, mas dele só há uma armadura, pois o cavaleiro mesmo, de carne e osso, não existe. A história se passa numa época remota, em que tudo era confuso, como registra o narrador:

Ainda era confuso o estado das coisas do mundo, no tempo remoto em que esta história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições a que não correspondia nada de existente. E, por outro lado, o mundo pululava de objetos e faculdades e pessoas que não possuíam nome nem distinção do restante.⁶⁷

Para a história de um cavaleiro que não existe para além da sua armadura vazia, e da sua “vontade e consciência”,⁶⁸ Calvino imagina uma época confusa, em que as formas de organização, que deveriam constituir esquemas prévios de tudo o que há de existente no mundo, como nomes e instituições, não se prestam a essa tarefa – correspondem a nada de existente, assim como o é o cavaleiro Agilulfo. Por outro lado, nessa época remota, o que havia de existente no mundo, “objetos e faculdades e pessoas” permanecia sem definição, ou seja, havia nomes para o que não existia e as coisas existentes não eram nomeadas. Essa simples enumeração, que elenca apenas três vocábulos unidos pela conjunção “e” (numa enumeração regular, esse primeiro “e” seria substituído por uma vírgula), concorre para representar, por meio da configuração linguística, a ausência de definição de que trata o narrador. O “e” dessa enumeração não faz mais que romper com uma suposta divisão entre aquilo que deveria ser classificado como material (os objetos), o que se poderia definir apenas como um substantivo abstrato (as faculdades) e o que deveria estar entre esses dois (as pessoas), confirmando, assim, por meio da linguagem, o caráter obscuro do tempo remoto em que transcorre a narrativa. Esse estado obscuro contrasta com a figura rigorosa e obstinada que era Agilulfo, dedicado a exercícios de precisão: “contar objetos, ordená-los em figuras

⁶⁷ CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. In: _____. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 393.

⁶⁸ CALVINO, Italo. Prefácio. In: _____. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 16.

geométricas, resolver problemas de aritmética”.⁶⁹ Essas atividades ajudavam-no a desfazer a atmosfera ambígua e incerta com a qual se deparava.

Mais adiante, no capítulo em que irmã Teodora (que é também a guerreira Bradamante) reflete sobre a história que está narrando, sobre todas as aventuras que ainda precisa narrar, a enumeração contribui para sublinhar a inquietação da personagem-narradora: “Mas este fio, em vez de fluir veloz entre meus dedos, eis que afrouxa, que se interrompe, e, se penso em quanto ainda tenho de pôr no papel de itinerários e obstáculos e perseguições e enganos e duelos e torneios, sinto que me perco”.⁷⁰ Aqui, o elenco de substantivos, unidos pela conjunção “e”, forma uma enumeração eufórica, que representa a ansiedade de Teodora para dar cabo de tudo o que ainda é preciso narrar. Essa mistura de euforia e angústia remete, de certa forma, àquele *tópos* da indizibilidade de que tratou Eco a respeito de Homero e de outros escritores. Contudo, a repetição da conjunção “e” acentua a abundância dos fatos a serem narrados e a relação entre eles; uma enumeração por meio de vírgulas, sem dúvida, evidenciaria a separação dos mesmos, o corte.

Algumas páginas adiante há outro exemplo de enumeração curta como as já apresentadas, com a diferença de que esta não apresenta qualquer elemento de separação ou conjunção:

Podemos dizer que o único que de fato efetua uma deslocação aqui é Agilulfo, não o seu cavalo, não digo a sua armadura, mas aquele algo sozinho, preocupado consigo mesmo, impaciente, que está viajando a cavalo dentro da armadura. Em volta dele, as pinhas caem do galho, os riachos correm entre os seixos, os peixes nadam nos riachos, as lagartas roem as folhas, as tartarugas agitam-se com o ventre duro no chão, mas é apenas uma ilusão de movimento, um perpétuo virar-se e revirar-se como a água das ondas. E nessa onda se vira e se revira Gurdulu, prisioneiro do tapete das coisas, espalmado também ele na mesma massa com as pinhas os peixes as lagartas as pedras as folhas, mera excrescência da crosta do mundo.⁷¹

Esse fragmento evidencia a diferença entre o cavaleiro Agilulfo e Gurdulu, seu escudeiro: o primeiro, de personalidade rígida e dedicado a todo tipo de exercícios de precisão e lógica, e o segundo, um ser que existe enquanto matéria, mas privado de qualquer consciência, ou seja, o contrário de Agilulfo. Em virtude dessa privação de consciência, Gurdulu se identifica com tudo o que há no mundo: com “as pinhas os peixes as lagartas as pedras as folhas”. Aqui, a ausência da vírgula e da conjunção, ao

⁶⁹ CALVINO. O cavaleiro inexistente, p. 381.

⁷⁰ CALVINO. O cavaleiro inexistente, p. 455.

⁷¹ CALVINO. O cavaleiro inexistente, p. 456-457.

que parece, pretende denotar o caráter de parentesco entre esses seres, inclusive Gurdulu, formando todos uma mesma massa de coisas. O deslocamento é reservado apenas a Agilulfo; é ele o único que ali se diferencia, já que é somente ele portador de uma consciência. Essa contraposição confirma o que disse Domenico Scarpa a respeito de *O cavaleiro inexistente*: “tudo está no jogo geométrico das confluências, disjunções e desentendimentos dos seus personagens”,⁷² o que realçaria, segundo o crítico, o caráter ensaístico do romance, em que as personagens constituem funções narrativas, ideias em movimento. A lista sublinha essas confluências e representa-as por meio da configuração linguística.

Enumerações como essas são abundantes na obra de Calvino, que ora faz uso das vírgulas, ora as substitui por vocábulos conjuntivos (polissíndeto), ora abandona quaisquer desses elementos, apresentando, muitas vezes, os termos elencados inclusive desprovidos de artigos. Esses procedimentos estilísticos contribuem para acentuar a preocupação do escritor com as formas de ordenação e classificação, que encontram no nível fraseológico um rico intermédio. A eliminação dos sinais de pontuação e/ou repetição de outros elementos, como as conjunções, remete à poesia moderna. Theodor Adorno argumenta que a omissão desses sinais praticada pela escola de Stefan George fora inútil, uma vez que o texto os repõe por si mesmo, ficando eles apenas escondidos.⁷³ A afirmação de Adorno se restringe à potência rítmica do texto e nisso seu argumento é bastante válido. Segundo o filósofo, a leitura retoma as pausas que supostamente seriam impostas pelas vírgulas, ainda que a ausência destas incorresse em uma tênue aceleração. Contudo, as impressões visuais desses elementos fixam a pausa e, sem elas, a série se vê comprometida, alterada em sua concepção, uma vez que os vocábulos surgem embaralhados. Nos exemplos de Calvino, esse embaralhamento aponta para certa metamorfose dos seres e das coisas.

Ainda em *O cavaleiro inexistente*, convém destacar outra enumeração, esta com características um pouco diversas, citada por Eco como exemplo de lista de coisas várias, ainda que reunidas por um “único universo de discurso”, e que pode ser incluída no que ele chamou de “gula da lista”.⁷⁴ A enumeração é parte da explicação que irmã Teodora dá aos leitores, quando se apresenta como narradora dos fatos, os quais ela deduz de “velhos documentos, conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros

⁷² SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 1999. p. 77.

⁷³ ADORNO, Theodor. Sinais de pontuação. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 142.

⁷⁴ ECO. *A vertigem das listas*, p. 137.

testemunhos de gente que por lá andou”,⁷⁵ e, por isso, pede desculpas, declarando que muito do que é narrado é fruto de sua imaginação:

Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos; excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada.⁷⁶

Essa lista, além de reunir coisas bastante discrepantes, causa estranhamento em virtude do caráter de exceção que é anunciado; normalmente espera-se que a exceção demarque um ou uns poucos elementos, contudo a lista se faz apenas de exceções, ou seja, irmã Teodora viu quase tudo que poderia ter visto, e muito mais, já que aí impera a ideia do *et cetera*. Ao final do romance, o leitor toma conhecimento de que irmã Teodora é a mesma Bradamante, guerreira que lutou no exército de Carlos Magno, podendo, assim, inferir que tudo o que ela viu não o viu como freira, “acompanhando das ameias”,⁷⁷ mas de dentro dos exércitos. A enumeração, então, assume também um lugar no jogo de enganação que a personagem pretende estabelecer, ora velando ora desvelando a sua identidade.

Em *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1963), as listas, bastante expressivas, realçam por meio de um recurso estilístico aspectos tratados no romance. A profundidade descritiva e a crítica aos novos valores instaurados pela modernidade elucidam as enumerações aí presentes, assim como estas concorrem para acentuar aquelas. Em suas primeiras páginas, encontra-se o retrato desse personagem que, na cidade industrializada, procura por uma natureza perdida:

Esse Marcovaldo tinha um olho pouco adequado para a vida da cidade: avisos, semáforos, vitrines, letreiros luminosos, cartazes, por mais estudados que fossem para atrair a atenção, jamais detinham seu olhar, que parecia perder-se nas areias do deserto. Já uma folha amarelando num ramo, uma pena que se deixasse prender numa telha, não lhe escapavam nunca: não havia mosca no dorso de um cavalo, buraco de cupim numa mesa, casca de figo se desfazendo na calçada que Marcovaldo não observasse e comentasse, descobrindo as mudanças da estação, seus desejos mais íntimos e as misérias de sua existência.⁷⁸

⁷⁵ CALVINO. O cavaleiro inexistente, p. 394.

⁷⁶ CALVINO. O cavaleiro inexistente, p. 394.

⁷⁷ CALVINO. O cavaleiro inexistente, p. 394.

⁷⁸ CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 7.

Marcovaldo é, assim, símbolo de resistência à modernização da cidade, que procura em cada elemento da natureza uma espécie de alento, como se fosse ele o único a tentar recuperar o que está por se perder em toda uma onda tecnológica que se impõe no espaço da cidade. Essa busca por uma espécie de “paraíso perdido” confere ao personagem traços melancólicos, misturados a outros bastante cômicos. Segundo Calvino, o protagonista – carregador em uma firma e pai de família numerosa – “é a derradeira encarnação de uma série de cândidos heróis João-ninguém, ao estilo de Charlie Chaplin. Com uma particularidade: a de ser um Homem da Natureza, um Bom Selvagem exilado na cidade industrial”.⁷⁹ No último fragmento da série, “Os filhos de Papai Noel”, essa crítica à industrialização e à cidade moderna, onde tudo é considerado em termos de produção e consumo, é direcionada às relações de interesse típicas das festas natalinas, quando “o fluxo dos bens materiais e ao mesmo tempo do bem que cada um quer aos outros [...] é o que conta”.⁸⁰

Ao final, depois de saber que não seria punido por causa do acidente que seus filhos haviam provocado na casa do presidente da União para o Incremento das Vendas Natalinas, pois eles tinham descoberto um certo “presente destrutivo” – que servia “para destruir artigos de todo gênero: era isso o que faltava para acelerar o ritmo do consumo e reativar o mercado”,⁸¹ Marcovaldo volta para a rua e, aqui, a descrição se vale de uma lista bastante caótica:

Marcovaldo voltou para a rua iluminada como se fosse noite, apinhada de mães e crianças e tios e avós e embrulhos e bolas e cavalos de balanço e árvores de Natal e Papais Noéis e frangos e perus e panetones e garrafas e gaiteros e limpadores de chaminés e vendedoras de castanhas assadas que faziam saltar paneladas de castanhas no ardente fogareiro preto e redondo.⁸²

Essa enumeração, que reúne elementos bastante diversos, representa a mistura que é a cidade moderna, quando se vê no espaço das ruas, transformadas em verdadeiras galerias, toda sorte de artigos especiais. Nesse sentido, pode-se falar aqui em “estilo bazar”, em lembrança a Balzac e Whitman, cujas listas, segundo Sptizer, representam a acumulação de riquezas e a expansão do comércio. A comparação entre a cidade e a

⁷⁹ CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 138. Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Canto ao homem do povo Charles Chaplin”, faz uma homenagem a Carlito, personagem de Charles Chaplin, ressaltando sua característica de “herói João-ninguém”, que busca por um alento na cidade moderna. Os últimos versos são emblemáticos quanto a esse aspecto: “ó Carlitos, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode/ caminham numa estrada de pó e esperança”. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p. 187.

⁸⁰ CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 128.

⁸¹ CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 134.

⁸² CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 135.

galeria remete às críticas de Walter Benjamin à cidade moderna, lugar onde se dá uma grande convergência de mercadorias, as quais são responsáveis, por sua vez, pelo surgimento de todo tipo de profissional, também estes símbolos da modernização. A repetição da conjunção “e” representa esse constante acréscimo e mesmo acúmulo de mercadorias que se depositam no espaço da cidade, sobretudo na época dos festejos natalinos, repetição esta que confere à lista uma espécie de vertigem, como argumentou Eco a respeito dessas listas que apontam para o infinito.

Também nas histórias que Calvino chamou de “cosmicômicas”, escritas na década de 1960 e reunidas posteriormente em *Todas as cosmicômicas* (1997), as listas podem ser classificadas de caóticas, ainda que se refiram a um único contexto. São narrativas que partem de um enunciado científico sobre o passado cósmico, que convive harmoniosamente com o presente ficcional e o futuro. Essa contaminação temporal é demasiadamente propícia à composição de listas caóticas, como esta de “A lua como um fungo”, por exemplo, sobre as previsões que faz o inspetor Oo, do Observatório Altas e Baixas Marés, sobre os futuros acontecimentos que seguiriam àquela emersão dos continentes em que vivem as personagens:

Continuava a descrever a vida como se desenvolveria nas terras emersas, as cidades de alicerces de pedra que surgiriam, as ruas percorridas por camelos e cavalos e carros e gatos e caravanas, e as minas de ouro e de prata, e as florestas de sândalo e de cana, e os elefantes, e as pirâmides, e as torres, e os relógios, e os para-raios, os bondes, as gruas, os elevadores, os arranha-céus, os festões e as bandeiras nos dias de festa nacional, os letreiros luminosos de todas as cores nas fachadas dos teatros e dos cinemas que refletiriam nas contas dos colares nas noites de grande gala.⁸³

A excrescência de granito que se separava das águas e ia se dilatando era apenas o começo de uma fase que estava por vir, o começo da vida terrestre. A lista, como tantas outras que figuram na obra de Calvino, mescla o uso da vírgula com o excesso da conjunção “e”, e é essa característica que realça o seu aspecto de infinito e que faz dela uma lista desordenada, além de eufórica; seus elementos estão dispostos sem qualquer hierarquia e representam o acúmulo de coisas de que uma cidade se forma, elementos naturais convivendo com aqueles próprios da industrialização. Contudo, como é uma previsão das futuras cidades de pedra, a lista do inspetor Oo faz conviver elementos que não são contemporâneos ou próprios de um mesmo espaço, o que confere ao elenco um caráter caótico.

⁸³ CALVINO, Italo. *Todas as cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 279.

Em “Os meteoritos”, outra narrativa cosmiômica, esse caotismo adquire uma dimensão ainda maior, uma vez que o conto constitui-se, praticamente todo ele, de uma descrição dos objetos que se alojam na Terra, estabelecendo como que um curto-circuito entre passado, presente e futuro:

Era um pó branco como naftalina, que se depositava em grãosinhos pequeninos, e às vezes em lascas maiores, cristalinas, como se do céu tivesse caído um lustre de vidro em pedaços, e no meio também se encontravam seixos maiores, pedaços disseminados de outros sistemas planetários, carochos de pera, torneiras, capitéis jônicos, velhos números do *Herald Tribune* e do *Paese Sera* [...] Com golpes de vassoura metia tudo o que podia numa lixeira ou em um saco que carregava comigo, mas antes parava para observar os objetos estranhos que a noite nos tinha trazido: um bucrânio, um cacto, uma roda de carro, uma pepita de ouro, um projetor de cinerama. Avaliava-os, chupava o dedo picado pelo cacto e me divertia imaginando que entre aqueles objetos incongruentes havia uma ligação misteriosa, que eu tinha de adivinhar. [...] Assim por vezes se formavam certos aglomerados ou acúmulos: tapetes, dunas de areia, edições do Alcorão, poços de petróleo, um amontoado absurdo de cacarecos diferentes. [...] As enguias de Commacchio, uma fonte no Monviso, uma série de palácios ducais, muitos hectares de arrozais, as tradições sindicais dos assalariados agrícolas, alguns sufixos célticos e lombardos, certo índice de incremento da produtividade industrial eram materiais esparsos e isolados que se fundiram em um conjunto densamente entretecido de relações recíprocas no preciso instante em que de repente um rio caiu na Terra, e era o rio Pó. Assim a Terra tomava aos poucos as formas que conhecem. A chuva de fragmentos meteóricos continua, acrescenta novos detalhes ao quadro, emoldura-o com uma janela, uma cortina, um reticulado de fios de telefone, enche os espaços vazios de peças que se encaixam do jeito que dá, semáforos, obeliscos, bares-tabacarias, absides, enchentes, o consultório de um dentista, uma capa da *Domenica del Corriere* com um caçador mordendo um leão, e sempre se acrescenta algum excesso na execução de detalhes supérfluos, por exemplo na pigmentação das asas das borboletas, e algum elemento incongruente, como uma guerra na Caxemira, e sempre tenho a impressão de que ainda está faltando alguma coisa que está para chegar, talvez somente alguns satúrnios de Névio para preencher o intervalo entre dois fragmentos de poemas, ou a fórmula que regula as transformações do ácido desoxirribonucléico nos cromossomos, e então o quadro estará completo [...].⁸⁴

O próprio personagem – o eterno Qfwfq, que narra quase todas as histórias cosmiômicas de Calvino – se dá conta da incongruência dos elementos; nela Calvino reúne, como em nenhuma outra, a concretude e a abstração, a cultura e a natureza, revelando um arquivo completamente estranho e diversificado (ainda que seja possível para o leitor restabelecer um contexto). Os objetos chegam naquele espaço como “lixo”; Qfwfq e sua companheira Xha vivem a limpar o pequeno planeta que habitam de todos os detritos que ali se acumulam. Como todos os outros contos cosmiômicos, também este parte de um preâmbulo científico, sempre descrito em itálico: “*Segundo as teorias*

⁸⁴ CALVINO. *Todas as cosmiômicas*, p. 294-302 (grifos do autor).

mais recentes, na origem a Terra teria sido um pequeníssimo corpo frio que depois teria aumentado ao englobar meteoritos e pó meteórico".⁸⁵ Esses meteoritos que vão se juntando à Terra, aumentando assim o seu tamanho, são nada mais que aqueles elementos elencados na citação, ou seja, os elementos que o mundo produzirá no futuro, no tempo do leitor.

Qfwfq considera esses objetos incongruentes porque não vê qualquer relação entre eles, afinal são de um tempo e de um lugar que não os seus; se há uma ligação, esta é para ele ainda indecifrável. Apesar de nomeá-los – e aqui está a incidência da mistura de tempos no conto, o anacronismo –, esses objetos são estranhos a Qfwfq, ao menos a princípio – a estranheza e a incongruência dissolvem-se ao longo da narrativa, à medida que o personagem se aproxima cada vez mais do leitor; Qfwfq envelhece, tornando-se, ao final, seu contemporâneo: em certo momento, Qfwfq afirma, dirigindo-se ao leitor: “a Terra tomava aos poucos as formas que conhecem. A chuva de fragmentos meteóricos continua [...]”. A partir daí o elenco que o narrador-personagem apresenta assume um caráter mais familiar, como se o acúmulo de coisas tivesse se tornado a regra: incongruente só lhe parecia, por exemplo, uma guerra na Caxemira.

A “ligação misteriosa” que Qfwfq procura nos objetos, ele a descobre no momento em que encontra Wha, a moça que é o oposto de Xha. Se esta trabalhava todo o tempo para que a Terra estivesse sempre limpa e ordenada, Wha permitia que os objetos se acumulassem de forma a estabelecerem casuais relações. O encontro com Wha estimula o comportamento mais espontâneo de Qfwfq, que, apesar de concordar com a limpeza e a organização cotidianas, por vezes se deixava levar pela contemplação daqueles estranhos objetos. A convivência com Wha leva-o a admirar a desordem e o acaso e, a partir daí, observa que as ligações entre os mais distintos objetos formavam conjuntos bastante coerentes – “disparatados fragmentos meteóricos” compunham um “mosaico, ainda que lacunoso”. O que a princípio lhe parecia caótico acabava por adquirir uma congruência. Essa enumeração dá a ver, portanto, o constante processo de acumulação por meio do qual se forma o mundo, onde uma novidade ora se apresenta como a peça que faltava, ora como um detalhe, ora como um excesso, de modo que o mundo deva estar sempre pronto a se reorganizar, ainda que seja a partir da desordem.

As pequenas narrativas de *As cidades invisíveis*, por sua vez, constituem um *corpus* eminentemente enumerativo, uma vez que se formam, sobretudo, pelas

⁸⁵ CALVINO. *Todas as cósmicas*, p. 294 (grifos do autor).

fantasiosas descrições que Marco Polo faz das cidades do império de Kublai Khan, descrições essas que se valem de muitas listas, todas elas a favor da poética do *et cetera*. Tais narrativas comporiam, desse modo, uma longa e vertiginosa lista, uma vez que cada fragmento trata de uma cidade diferente (ainda que muitas sejam bastante semelhantes), muitas delas de nomes estranhos, assim como estranha é a maioria dos objetos e das pessoas que nelas se encontram, como se tudo ali desafiasse o senso comum. São o excesso e a estranheza, portanto, que fazem com que essa longa lista seja tão vertiginosa. Em meio a um dos diálogos que se estabelecem entre os dois protagonistas, o narrador elenca nomes de cidades que compõem o atlas de Kublai Khan:

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.

[...] assim é Granada, pérola irisada dos califas; Lübeck lindo porto boreal; Timbuctu enegrecida de ébano e esbranquiçada de marfim; Paris onde todos os dias milhões de pessoas voltam ao lar empunhando um filão de pão.

[...] 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 paço real de Montezuma, uma Novgorod de cúpulas bulboides, uma Lhassa cujos tetos alvos erguem-se acima do teto nebuloso do planeta.⁸⁶

Esse fragmento se inicia como eco da reflexão que faz Borges em “O rigor na ciência”,⁸⁷ no qual questiona a pretensão de uma representação fiel do espaço. Aqui, o narrador elenca nomes de cidades que são muito familiares ao leitor, como Paris e Cidade do México, em meio a outros que são quase desconhecidos da maioria, a exemplo de Lübeck e Timbuctu, que se confundem com as cidades imaginárias que ao longo do livro Marco Polo descreve. Essa espécie de dúvida que, de certa forma, acomete o leitor acentua o caráter infinito desse catálogo de lugares: reais ou imaginadas, as cidades serão sempre inumeráveis. Conforme aponta Scarpa sobre o romance, “não é verdade que a realidade e a imaginação, a lógica e o absurdo sejam

⁸⁶ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 124-125.

⁸⁷ “Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu tal Perfeição que o Mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, estes Mapas Desmesurados foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o Tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XIV, Lérida, 1658.)”. BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. v. 2. p. 225.

reversíveis uns nos outros. [...] Calvino inventa sempre a partir de uma concretude tangível, verificada”,⁸⁸ e, por isso, o atlas de Khan contém cidades reais, das quais Marco Polo recolhe material para criar as suas cidades fantásticas. Contudo, aquelas desenhadas no mapa do imperador não estão isentas de descrições fantasiosas: “em Cambaluc, capital da China, três cidades quadradas estão uma dentro da outra, cada uma com quatro templos e quatro portas que se abrem segundo as estações [...]”.⁸⁹

Em outro de seus romances, *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), Calvino apresenta uma tipologia dos livros – uma lista que também representa o infinito, uma estratégia discursiva para dizer por excesso, por “gula da palavra”, como argumentou Eco. Essa lista figura no início do romance, no Capítulo 1, quando o personagem-leitor passa por uma livraria para comprar o mais novo romance de Italo Calvino:

Já logo na vitrine da livraria, identifiquei a capa com o título que procurava. Seguindo essa pista visual, você abriu caminho na loja, através da densa barreira dos Livros Que Você Não Leu que, das mesas e prateleiras, olham-no de esguelha tentando intimidá-lo. Mas você sabe que não pode deixar-se impressionar, pois estão distribuídos por hectares e mais hectares os Livros Cuja Leitura É Dispensável, os Livros Para Outros Usos Que Não a Leitura, os Livros Já Lidos Sem Que Seja Necessário Abri-Lo, pertencentes que são à categoria dos Livros Já Lidos Antes Mesmo De Terem Sido Escritos. Assim, após você ter superado a primeira linha de defesas, eis que cai sobre sua pessoa a infantaria dos Livros Que, Se Você Tivesse Mais Vidas Para Viver, Certamente Leria De Boa Vontade, Mas Infelizmente Os Dias Que Lhe Restam Para Viver Não São Tantos Assim. Com movimentos rápidos, você os deixa para trás e atravessa as falanges dos Livros Que Tem A Intenção De Ler Mas Antes Deve Ler Outros, dos Livros Demasiado Caros Que Podem Esperar Para Ser Comprados Quando Forem Revendidos Pela Metade Do Preço, dos Livros Idem Quando Forem Reeditados Em Coleções De Bolso, dos Livros Que Poderia Pedir Emprestados A Alguém, dos Livros Que Todo Mundo Leu E É Como Se Você Também Os Tivesse Lido. Esquivando-se de tais assaltos, você alcança as torres do fortim, onde ainda resistem

os Livros Que Há Tempos Você Pretende Ler,
os Livros Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado,
os Livros Que Dizem Respeito A Algo Que O Ocupa Neste Momento,
os Livros Que Deseja Adquirir Para Ter Por Perto Em Qualquer Circunstância,
os Livros Que Gostaria De Separar Para Ler Neste Verão,
os Livros Que Lhe Faltam Para Colocar Ao Lado De Outros Em Sua Estante,
os Livros Que De Repente Lhe Inspiram Uma Curiosidade Frenética E Não Claramente Justificada.

Bom, foi enfim possível reduzir o número ilimitado de forças em campo a um conjunto certamente muito grande, conquanto calculável num número finito, embora esse alívio relativo seja solapado pelas emboscadas dos Livros Que Você Leu Há Muito Tempo E Que Já Seria Hora De Releer e dos Livros Que

⁸⁸ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 86.

⁸⁹ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 123.

Sempre Fingiu Ter Lido E Que Já Seria Hora De Decidir-Se A Lê-Lo Realmente.

Você se livra com rápidos ziguezagues e, de um salto, penetra na cidadela das Novidades Em Que O Autor Ou O Tema São Atraentes. Uma vez no interior dessa fortaleza, pode abrir brechas entre as fileiras de defensores e dividi-los em Novidades De Autores Ou Temas Já Conhecidos (por você ou por todos) e Novidades De Autores Ou Temas Completamente Desconhecidos (ao menos por você) e definir a atração que eles exercem sobre você segundo suas necessidades e desejos de novidade e não novidade (da novidade que você busca no não novo e do não novo que você busca na novidade).⁹⁰

Os livros da lista de Calvino, como se vê, não são apresentados pelo título; ele propõe uma tipologia, que está longe de qualquer tipologia utilizada, por exemplo, numa livraria ou numa biblioteca. Sua tipologia remete à constante produção e acumulação de livros com que o leitor precisa lidar, selecionando o que leu e o que ainda não leu, e porque e quando leria o que há disponível – uma lista bem humorada, mas ao mesmo tempo angustiante, cujos termos são apresentados com iniciais maiúsculas, o que acentua sua divisão em classes. Conforme lembra Eco, a lista de livros fascina muitos escritores, como Diógenes Laércio, que apresenta em *Vida de Teofrasto*, 42-50, um catálogo das obras desse filósofo, cujos títulos “em grande parte desaparecidos surgem agora, não mais como um inventário, mas como uma fórmula encantatória”.⁹¹ Esse catálogo que apresenta Laércio, historiador e biógrafo dos antigos filósofos gregos, é exemplo, para Eco, de uma lista prática que pode ser lida como lista poética, pois, por mais que apresente um catálogo real, traduz a ideia de infinitude que muitos escritores apresentarão em suas listas de livros imaginárias, como a lista dos livros guardados na abadia de Saint Victor, em *Gangântua e Pantagruel*, de Rabelais, que, apesar de aparentemente prática, uma vez que lembra qualquer catálogo de uma biblioteca, é “poética porque os livros não existem e não se sabe se é a incongruência dos títulos ou a dimensão do elenco que deixa entrever o infinito da bestialidade”.⁹² Além de Rabelais, Eco lembra escritores que se dedicaram a criar listas de livros em sua literatura, como Cervantes,⁹³ Huymans⁹⁴ e também, evidentemente, Calvino.

⁹⁰ CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 13-14.

⁹¹ ECO. *A vertigem das listas*, p. 377.

⁹² ECO. *A vertigem das listas*, p. 377.

⁹³ De Cervantes, Eco cita parte do Capítulo VI do *Dom Quixote*, “Do engraçado e grande escrutínio que o cura e o barbeiro fizeram na biblioteca do nosso fantasioso fidalgo” (*O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Trad. Carlos Nougué e José Luis Sánchez. Rio de Janeiro: Record, 2005)

⁹⁴ De Huymans, Eco cita parte do Capítulo III de *Às avessas* (Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987).

No livro de Eco, a lista de Calvino encontra-se ao lado de uma tela do pintor francês Bob Lescaux: *A escritura dura*, de 1999, em que um homem, vestido de sobretudo e chapéu coco, segura duas malas em meio a várias pilhas de livros, uma delas em desmoronamento. Esse homem, que remete à figura de um viajante,⁹⁵ minúsculo face à grandeza e ao excesso dos livros, está de costas, com a cabeça levemente inclinada para cima, a observar as montanhas de livros. Não é possível ver-lhe o rosto e, por isso, não se sabe se os livros lhe causam espanto ou admiração, o que não impede que se estabeleça uma analogia com a lista de Calvino. Ambos tratam da acumulação, do excesso, da infinitude. No fragmento de Calvino, para chegar até os exemplares de *Se um viajante numa noite de inverno*, o personagem deve passar por diversas pilhas de livros, que são ali caracterizadas por vocábulos que salientam o acúmulo e outros que lembram um campo de forças a ser superado, um obstáculo: “densa barreira”, “hectares e mais hectares”, “linha de defesa”, “infantaria”, “falanges”, “torres de fortim”, “cidadela”, “fortaleza”. É de modo a ironizar essa ideia do acúmulo que se torna obstáculo que Calvino constrói sua tipologia de livros, recusando, assim, a tipologia comumente utilizada nas bibliotecas e livrarias.

Se nas outras listas, como vimos, Calvino demonstra, seja por meio do excesso, da ausência ou da substituição de marcadores linguísticos, seja pela incongruência dos objetos que elenca, a desordem das coisas e dos seres no mundo, essa classificação dos livros, mais que qualquer outra, parece traduzir a sensação desesperante que advém da acumulação. Aqui se veem confundidas a escansão e a vertigem, que qualquer lista longa sugere, e aquelas duas tentações contraditórias – de incluir tudo e de esquecer alguma coisa – de que tratou Péc. A pretensão de que essa lista seja finita é apenas passageira, como é possível conferir em certa altura do fragmento citado, pois o narrador acaba confessando que o alívio é relativo, retomando então a classificação. No final do fragmento, depois de apontar a categoria das “Novidades Em Que O Autor Ou O Tema São Atraentes”, que se divide, por sua vez, em outras duas categorias – “Novidades De Autores Ou Temas Já Conhecidos (por você ou por todos)” e “Novidades De Autores Ou Temas Completamente Desconhecidos (ao menos por você)”, o narrador de Calvino entrevê, na esteira de Borges e Péc, aquela que talvez seja a principal característica das enumerações e classificações: manifestar as similitudes e as diferenças. Isso se dá quando o narrador sugere que o leitor defina a

⁹⁵ A imagem de um homem (ou homens) com sobretudo, chapéu e duas malas, uma em cada mão (em navios, trens, estações ou mesmo no meio de uma cidade), é recorrente na obra de Lescaux.

atração que os livros exercem sobre ele a partir das “necessidades e desejos de novidade e não novidade”; para tanto, o leitor deve atentar, especificamente, para “a novidade que [...] busca no não novo” e o “não novo que [...] busca na novidade”. Ora, a novidade é o que se difere e o não novo, o que se repete. Mais uma vez, portanto, Calvino apresenta, por meio de um procedimento estilístico e narrativo, uma reflexão sobre as formas de organização e arquivamento, aqui sobretudo no que se refere à repetição e à diferença, conceitos que podem também ser discutidos a partir de outros procedimentos utilizados por Calvino, como as séries narrativas.

1.3 As séries: das diversas maneiras do repetir

Das personagens de Calvino, Marcovaldo é a primeira que dá origem a uma série de narrativas centradas num único protagonista, cuja publicação se inicia em 1952, na terceira página do *L'Unità*, periódico italiano em que foram publicadas seis das histórias de Marcovaldo. Desde essa época, Calvino já pensava em recolher as narrativas em livro, conforme declara em carta a Maria Corti, em 1975.⁹⁶ A primeira iniciativa se deu em 1958, quando da publicação do volume *I racconti*. As histórias da série de Marcovaldo que compõem a primeira das quatro partes desse livro de contos, intitulada “Gli idilli difficile”, referem-se àquelas seis primeiras publicadas no *L'Unità*, acrescidas de outras quatro (uma inédita⁹⁷ e três publicadas, respectivamente, nos seguintes periódicos: *Il Contemporaneo*, *Il Caffè* e *Corriere d'Informazione*. *Marcovaldo ou As estações na cidade* seria publicado somente em 1963, quando Calvino escreve mais dez narrativas para compor o livro.

Além de Marcovaldo, outro personagem criado por Calvino que dá origem a uma série de narrativas é Qfwfq, protagonista das “histórias cosmiômicas”, publicadas, as quatro primeiras delas, em novembro de 1964, em um número da revista *Il Caffè*⁹⁸ especialmente dedicado ao escritor italiano. Com essas histórias, cuja redação se

⁹⁶ CALVINO. *Lettere*: 1940-1985, p. 1279.

⁹⁷ Esta narrativa inédita teve uma primeira publicação em verso, em setembro de 1956, para compor o libreto de uma ópera de Sergio Liberovici, apresentada em outubro do mesmo ano no Teatro Donizetti di Bergamo. CALVINO. *Lettere*: 1940-1985, p. 1283, nota 2, de Luca Baranelli, responsável pela edição.

⁹⁸ Revista literária fundada por Giambattista Vicari em 1953 e por ele dirigida até 1977. A partir de 1957, passou a se dedicar à “literatura satírica, excêntrica, grotesca, publicando os fundamentos históricos (Rabelais, Carrol, Swift) e contemporâneos de todo o mundo, cultivando porém uma relação privilegiada com a literatura francesa (Cros, Michaux, Roussel, Perec, Queneau, Tardieu). Os textos eram acompanhados de ilustrações dos maiores desenhistas italianos e estrangeiros (Maccari, Folon, Steinberg, Cardon, Topor, Zannino, Guelfo)”. In: <http://www.ilcaffeleterario.it>.

estende até 1984, Calvino organiza quatro livros: *As cosmicômicas* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968) e *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984), sendo que os dois últimos compõem-se de narrativas já publicadas nos dois primeiros e de algumas inéditas em livro, apresentando, assim, uma outra distribuição por temas, uma nova organização. Em 1997, alguns anos depois da morte do escritor, publicam-se todas essas narrativas num único volume, intitulado *Todas as cosmicômicas*.

Assim como *Marcovaldo ou As estações na cidade* e *As cosmicômicas*, também *Palomar* é composto por narrativas antes publicadas em periódicos, a primeira delas em agosto de 1975, no *Corriere della Sera*. Neste, as histórias do senhor Palomar permaneceram até 1977, quando começaram a ser publicadas, de forma descontínua, no *La Repubblica*. Segundo informa as “Note e notizie sui testi” elaboradas para os volumes de romances e contos de Calvino,

dos vinte e sete fragmentos que compõem o livro, dez derivam de narrativas publicadas no *Corriere* entre 1975 e 1977, seis (com a diferença que é notável) oriundos do *La Repubblica*, e onze novos, com a parcial exceção de “O mundo contempla o mundo”, publicado em francês no periódico do Centre National d’Art e de Culture George Pompidou.⁹⁹

As séries de Calvino, contudo, não se restringem a essas narrativas que se concentram em um único protagonista, publicadas periodicamente antes de serem reunidas em livros; algumas partilham de um tema ou são organizadas segundo um princípio cumulativo. O livro *Os amores difíceis* (1970), por exemplo, ordena-se a partir de um termo comum, que se repete nos títulos dos treze contos da primeira parte – o termo “aventura” (“A aventura de um soldado”, “A aventura de um bandido”, “A aventura de um fotógrafo”, assim por diante) –, quase todos da década de 1950 e que já haviam sido reunidos no volume *I racconti*, em uma seção com o mesmo título – “Os amores difíceis”. A esses contos, juntam-se, no volume de 1970, dois contos maiores – um díptico: “A formiga argentina” e “A nuvem de smog”, que constituem uma seção intitulada “A vida difícil”.¹⁰⁰

Segundo informa Calvino em entrevista a Maria Corti, *A especulação imobiliária* (1958), *O dia de um escrutinador* (1963) e uma terceira narrativa que se intitularia *Che spavento l’estate*, da qual escreveu apenas algumas páginas, “foram concebidos juntos

⁹⁹ BARENGHI, Mario; FALCETTO, Bruno; MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. 10ª ed. Milano: Mondadori, 2005. p. 1409.

¹⁰⁰ Também no volume *I racconti*, há uma seção com este título, composta pelos mesmos dois contos.

por volta de 1955 como um tríptico, *Cronache degli anni Cinquanta*, baseado na reação do intelectual à negatividade da realidade”.¹⁰¹ Não só essa série ficou inacabada, mas também os “exercícios de memória” que o escritor pensou em reunir com o título *Passaggi obbligati*; os contos *Gli oggetti*, que reuniria alguns textos publicados mais tarde no volume póstumo *Um general na biblioteca* (1993); as seis fábulas teatrais ou “ações cênicas para os esboços de Toti Scialoja”, destinadas a um programa televisivo para crianças da segunda rede Rai” e que nunca foi ao ar, cujos textos seriam reunidos em um livro que se intitularia *Il teatro dei ventagli*;¹⁰² as entrevistas impossíveis que seriam recolhidas em um livro cujo título seria *Dialoghi storici*, algumas delas publicadas em *Um general na biblioteca* (“Henry Ford”, “O homem de Neandertal”, “Montezuma”); e a série sobre os cinco sentidos, para a qual faltaram os contos sobre a visão e o tato, conforme declara o escritor em carta a François Wahl, de julho de 1985.¹⁰³ Os três textos escritos (sobre a audição, o paladar e olfato) foram reunidos em livro póstumo, com o título de um deles – *Sob o sol-jaguar* (1986).

Também *As cidades invisíveis* (1972), *O castelo dos destinos cruzados* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) são organizados de acordo com um princípio serial, cumulativo, para depois constituírem peças de um jogo combinatório. O primeiro compõe-se de pequenos textos que têm por núcleo a cidade (“As cidades e a memória”, “As cidades e o desejo”, “As cidade e os símbolos”, “As cidades delgadas”, “As cidades e as trocas”, “As cidades e os olhos”, “As cidades e o nome”, “As cidades e o céu”, “As cidades e os mortos”, “As cidades contínuas”, “As cidades ocultas). O segundo reúne dois grupos de textos concebidos em momentos diferentes – um deles (“Il castelo dei destini incrociati”) publicado originalmente em 1969 e o outro (“La taverna dei destini incrociati”) escrito para compor o livro –, acumula histórias que nascem da combinação das cartas de um baralho de tarô. O terceiro recolhe dez inícios de narrativas, os quais se referem a dez tendências do romance contemporâneo, reunidos e ligados de tal maneira que acabam por constituírem um romance.

¹⁰¹ CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256.

¹⁰² CALVINO. *Lettere*: 1940-1985, p. 1333 (nota 1). As seis fábulas são as seguintes: “L’ussaro e la luna”, “Lo specchio e il bersaglio” (publicada em *Prima che tu dica pronto*), “La foresta-radice-labirinto”, “La città abbandonata”, “Le porte di Bagdad”, “Il naufrago Valdemaro”, todas publicadas no terceiro volume de *Romanzi e Racconti*.

¹⁰³ CALVINO. *Lettere*: 1940-1985, p. 1537.

Como se pode perceber, durante quase toda sua carreira de escritor de contos e romances, mantida juntamente com o trabalho na Editora Einaudi¹⁰⁴ e com a constante colaboração em jornais e revistas, Calvino se dedicou a um intenso arranjo e rearranjo de seus textos, muitos deles publicados esparsamente, de forma que a redistribuição de fragmentos textuais preexistentes se tornou pouco a pouco uma das vertentes de seu processo de criação. Sobre essa prática, o escritor declarou naquela mesma entrevista a Maria Corti:

pode acontecer de eu continuar durante anos planejando outros textos a serem acrescentados aos que já escrevi, ainda que esteja tratando de uma coisa totalmente diferente; com efeito, não considero concluída uma operação enquanto não tiver lhe dado um sentido e uma estrutura que eu possa julgar definitiva.¹⁰⁵

Quanto à organização de seus livros, um julgamento definitivo é quase sempre provisório, como atestam as quatro publicações com as histórias cosmiômicas. Uma primeira organização considerada definitiva não mais o era quando o escritor se punha a escrever outro texto com o mesmo personagem, a mesma temática e a mesma estrutura; esse novo texto acabava por modificar os precedentes, assim como sugerir novas investidas e novas ordenações.

Sobre a composição de *Os amores difíceis*, Calvino também argumenta sobre tais procedimentos de organização:

enquanto um romance é publicado e reimpresso e não há mais problemas [...], para um livro híbrido uma apresentação em novas vestes ou com um novo título é sempre uma novidade. É como uma exposição para um pintor, para o qual conta o modo como as telas são reunidas, se se quer fazer uma coisa que tenha um sentido.¹⁰⁶

Ao que parece, apresentar sempre uma novidade foi o que Calvino procurou em cada um dos livros que organizou com textos já publicados, também impelido pelas vicissitudes editoriais. As narrativas de *Os amores difíceis*, reuniu-as sob um termo comum – “aventura” –, além daqueles do título: “amores difíceis”. Com essas três “alunhas” – o amor, a dificuldade e a aventura – os textos ganham um novo

¹⁰⁴ Editora fundada na cidade de Turim, em 1933, por Giulio Einaudi e perseguida pelo regime fascista em virtude de seu posicionamento político de esquerda, onde Calvino trabalhou desde 1946 até quase o fim de sua vida, exercendo diversas atividades (vendedor, redator, dirigente, editor, colaborador), trabalho que lhe propiciou um intenso contato com historiadores, filósofos, políticos, críticos e literatos. Foi pela Einaudi que Calvino se revelou escritor, com o romance *A trilha dos ninhos de aranha*, em 1947, e publicou a maioria de seus livros.

¹⁰⁵ CALVINO. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas, p. 256.

¹⁰⁶ CALVINO. *Lettere: 1940-1945*, p. 1077.

significado, contaminados que são por esses vocábulos que os definem e os aproximam uns dos outros, assim como os diferenciam; afinal uma série, tal qual uma enumeração, como se viu, faz vir à tona as similitudes e as diferenças.

O que aproxima, por exemplo, o casal que trabalha em turnos opostos e raramente se encontram, em “A aventura de um esposo e uma esposa”, do fotógrafo amador que, obsessivamente, procura a “verdadeira fotografia total” nas poses da amada, em “A aventura de um fotógrafo”, ou do bibliófilo que, mesmo agarrado ao corpo nu de uma mulher na praia, persiste no propósito de marcar o livro na página correta? Todas essas personagens se veem diante de obstáculos que as relações amorosas lhes impõem, de forma que a dificuldade representa sempre um desencontro, uma ausência. Fato é que, uma vez publicados em uma nova coletânea e submetidos a novo título e organização, os contos passam a compartilhar de um sentido comum, ainda que mantenham uma variedade.

Na esteira da argumentação sobre as séries de Borges apresentada por Flora Süssekind, que retoma, por sua vez, o pensamento de Sylvia Molloy, é possível aproximar as séries de Calvino a uma “perspectiva cambiante” e a uma “vocação para a não fixidez”, acompanhadas, ainda, de um “desejo pelo que é fixo”.¹⁰⁷ O câmbio, a mudança, portanto, nas séries do escritor, assim como nas de Borges, estariam pautados nessa tensão entre o fixo e o não fixo, pela repetição e pela diferença. O desejo pelo que é fixo, o desejo de dar continuidade a uma estrutura e um pensamento já empregados, é o que vai traçar o programa das variações, alimentando, assim, o aprofundamento de uma investigação, que poderia se propagar *ad infinitum*, conforme argumentou o próprio Calvino: “Também a *suite* de Marcovaldo, não obstante a considere ‘fechada’, eu poderia ter continuado, aplicando esse mecanismo narrativo às transformações tecnológico-sociais da cidade nos anos seguintes [...]”.¹⁰⁸ Tal qual com as outras séries – as cósmicas, as histórias de Palomar, as cidades invisíveis, os inícios de romances contemporâneos –, que também são como que partes de um conjunto infinito, de um conjunto que pode variar ao infinito. Sobre esse aspecto, Eco afirma, em seu estudo sobre a inovação no seriado: “o problema não é reconhecer que o texto seriado varia indefinidamente dentro do esquema básico [...]. O verdadeiro problema é que o que

¹⁰⁷ SÜSSEKIND, Flora. Borges e a série. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 139.

¹⁰⁸ CALVINO. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas, p. 256.

interessa não é tanto a variabilidade quanto o fato de que dentro do esquema se possa variar ao infinito”.¹⁰⁹

Quanto aos inícios de romances que Calvino cataloga em *Se um viajante numa noite de inverno*, em resposta à pergunta de Angelo Guglielmi, “por que exatamente dez romances?”, o escritor afirma: “a resposta é óbvia e você a dá algumas linhas adiante: ‘era preciso estabelecer um limite convencional’; eu podia ter optado por escrever doze, ou sete, ou setenta e sete, quanto bastasse para comunicar o sentido da multiplicidade”.¹¹⁰ É esse pensamento marcado pela ideia do múltiplo que as séries de Calvino, assim como as listas e enumerações apresentadas anteriormente, parecem conformar. Ainda que cada fragmento ou conto de cada uma dessas séries constitua uma história em si, a qual se pode dizer terminada, uma vez dispostos num plano sequencial, que pode ser aquele do jornal ou da revista, publicados periodicamente, ou mesmo do livro, são tomados como partes de um conjunto múltiplo, que está em constante crescimento e divisão.

O princípio serial indica, também, a caracterização de um personagem como Marcovaldo, que constitui “uma derradeira encarnação de uma série de cândidos heróis João-ninguém, ao estilo de Charlie Chaplin”. A estrutura das narrativas também não esconde o seu filão: “a das histórias em quadrinhos das revistas infantis”,¹¹¹ que foi assim resumida pelo próprio Calvino: “no meio da grande cidade, Marcovaldo 1) procura o revelar-se das estações nas alterações atmosféricas e nos mínimos sinais de vida animal e vegetal, 2) sonha a volta a um estado de natureza, 3) enfrenta uma decepção inevitável.”¹¹² Essa estrutura pode vir acompanhada de um caráter mais cômico como em “Os cogumelos na cidade”, a primeira narrativa do livro, em que os cogumelos apanhados com entusiasmo por Marcovaldo ao pé das árvores, perto da parada do bonde, acabam causando-lhe uma intoxicação e em toda sua família, pois eram venenosos, o que os levou todos ao hospital; ou de um caráter mais amargo, como em “A marmita”, que narra a desventura do personagem quando decide trocar sua marmita de comida fria e com gosto de metal, com a mesma linguça que vinha comendo há quatro dias, pelo prato de um garoto que lhe chamou da janela, um prato com fritada de miolos, do qual Marcovaldo pôde comer nada mais que umas garfadas,

¹⁰⁹ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 134.

¹¹⁰ CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 271.

¹¹¹ CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 138.

¹¹² CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 139.

pois a governanta da mansão onde morava o menino acusou-o de ladrão, restando-lhe apenas devolver o prato, ouvir o rolar da marmita pela calçada, em meio ao choro do garoto, e voltar para o trabalho.

Seja com mais humor ou mais amargura, os contos acabam sempre com um acontecimento inesperado, que muitas vezes reforça as cores da penúria e da privação em que vivem Marcovaldo e sua família. Cada uma das vinte narrativas é dedicada a uma estação do ano, de forma que essa sucessão no interior da coletânea é determinada pela ordem lógica do encadeamento das estações em um período de cinco anos, o que remete a um ciclo e ao infinito. Também em *Palomar*, as narrativas são organizadas a partir de um projeto ordenador, segundo informa a nota final:

As cifras 1, 2, 3 que numeram os títulos do índice, estejam elas em primeira, segunda ou terceira posição, não têm apenas um valor ordinal, mas correspondem a três áreas temáticas, a três tipos de experiência e de interrogação que, em diferentes proporções, estão presentes em cada parte do livro.

Os 1 correspondem geralmente a uma experiência visiva, que quase sempre tem por objeto formas da natureza; o texto tende a configurar-se como uma descrição.

Nos 2 estão presentes elementos antropológicos, culturais em sentido amplo, e a experiência envolve, além dos dados visivos, também a linguagem, os significados, os símbolos. O texto tende a desenvolver-se em narrativa.

Os 3 dão conta das experiências de tipo mais especulativo, respeitantes ao cosmo, ao tempo, ao infinito, às relações entre o eu e o mundo, às dimensões da mente. Do âmbito da descrição e da narrativa se passa ao da meditação.¹¹³

Como se pode observar, se a diferença e a repetição nas histórias de Marcovaldo se dão, dentro daquele esquema comum de investida e desilusão, segundo o ciclo das estações, em *Palomar*, cujo protagonista, conforme argumenta Scarpa, poderia ser pensado quase como um “Marcovaldo que estudou e meditou muito”,¹¹⁴ seguem um esquema ternário (as três séries de nove textos são divididas em três partes cada uma), de acordo com a temática e a estrutura do texto – mais descritivo, narrativo ou meditativo. Inicialmente, o projeto de Calvino previa reunir 125 fragmentos e não apenas 27. Ao personagem senhor Palomar, que tem o nome de um grande telescópio, acrescentaria um duplo antitético, senhor Mohole, cujo nome remete a uma sonda perfuratriz. Contudo, conforme declarou Calvino, para esse romance, descartar foi mais importante que acrescentar, tendo reduzido ao essencial o material acumulado.¹¹⁵ Aqui, como em *Marcovaldo*, de um texto a outro, o esquema se repete: atraído por alguma

¹¹³ CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 124.

¹¹⁴ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 152.

¹¹⁵ CALVINO. *Lettere: 1940-1985*, p. 1505.

coisa que deseja melhor conhecer, Palomar se põe a observar detalhada e rigorosamente o objeto de sua curiosidade e, ao cabo de uma meditação muitas vezes atormentada, percebe que a harmonia que procura é inalcançável.

Em quase todos os fragmentos de *Palomar*, há um exame da continuidade e descontinuidade com que são dispostos os elementos no universo, enfim, um exame dos diversos modos de disposição, organização, classificação. No primeiro texto, “Leitura de uma onda”, Palomar reflete sobre a impossibilidade de separar uma onda da que lhe precede e da que lhe sucede, chegando à seguinte conclusão:

cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra, mesmo quando não imediatamente contígua ou sucessiva; enfim, são formas e sequências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo.¹¹⁶

Em “O gramado infinito”, por sua vez, Palomar observa detidamente o gramado artificial que cerca sua casa e conclui:

O gramado é um conjunto de ervas [...] que inclui um subconjunto de ervas cultivadas e um subconjunto de ervas espontâneas ditas daninhas; uma interseção dos dois conjuntos é constituída pelas ervas nascidas espontaneamente mas que pertencem a espécies cultivadas e portanto indistinguíveis dessas. Os dois subconjuntos por sua vez incluem as várias espécies, cada uma das quais é um subconjunto ou, melhor dizendo, um conjunto que inclui o subconjunto de seus próprios componentes que pertencem, no entanto, ao gramado, e o subconjunto dos exteriores ao gramado. Sopra o vento, voam as sementes e os polens, as relações entre os conjuntos se transtornam...¹¹⁷

A classificação das ervas do gramado empreendida por Palomar a partir de um pensamento matemático logo se desvanece quando ele se dá conta de que essa organização está à mercê do acaso: um fato inesperado como o vento pode comprometer a relação dos conjuntos, a qual lhe parecia tão sólida. Quando decide aplicar essa mesma teoria ao universo, conclui que “um conjunto existe somente quando formado por elementos distintos” e, por isso, “o universo abre dentro de si outros universos”, “conjuntos de conjuntos”, que podem chegar ao infinito. O pensamento de Palomar, tanto em um fragmento como no outro, seja quando trata da contiguidade das ondas ou da formação em conjuntos, pode ser empregado à forma de organização das séries de Calvino, que arquiteta verdadeiros conjuntos não obstante a heterogeneidade dos

¹¹⁶ CALVINO. *Palomar*, p. 8.

¹¹⁷ CALVINO. *Palomar*, p. 31-32.

elementos que o compõem, aliás, constituem conjuntos justamente porque são formados por elementos que se diferenciam.

Conforme apontou Gilles Deleuze sobre a colocação em série, em *Diferença e repetição*, a repetição se dá como produção da diferença, como um “motor” da diferença. Para o filósofo, a repetição se distingue da generalidade e da generalização, uma vez que estas pressupõem a reunião do que é supostamente semelhante sob o mesmo conceito, em que um termo pode ser trocado, substituído por outro. Ao contrário, a repetição estaria fundada não na reprodução do mesmo (do semelhante), mas na produção do diferente, do singular, de forma que a diferença surge como consequência do ato mesmo de repetir:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um ‘irrecomeçável’. Não acrescentar uma segunda ou uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência. Sob esta relação da potência, a repetição inverte-se, interiorizando-se. Como diz Péguy, não é a festa da Federação que comemora ou representa a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as federações; ou, ainda, é o primeiro nenúfar de Monet que repete todos os outros.¹¹⁸

As séries, portanto, no sentido que postula Deleuze, já nasceriam sob a égide do múltiplo, concebidas inevitavelmente para se multiplicarem, de maneira que um segundo, terceiro ou quarto elemento modifique sempre um primeiro; mais que isso, que este repita aqueles, como se não existisse sem todos os outros que o sucedem. Assim, em uma série, um elemento só existe pelo retorno dos anteriores, os quais, por sua vez, se reafirmam naqueles que estão por vir, de forma que o retorno só se dê pela diferença. Cada texto de qualquer uma das séries de Calvino constitui um texto em si, mas, paradoxalmente, existe enquanto diferente de outro. O múltiplo se desdobra para se explicar e para explicar cada uma de suas partes.

Essa relação dos textos escritos para uma série remete, em outra perspectiva, para as discussões sobre a tradição, como aquela apresentada por T. S. Eliot em “Tradição e talento individual”, de 1922. Para Eliot, o que há de mais original na obra de um escritor pode estar exatamente no que retoma de seus antecessores, “nas passagens em que os

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2009. p. 20.

poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade”.¹¹⁹ Além disso, para o poeta e crítico, o aparecimento de uma nova obra de arte exerce influência sobre todas as obras de arte que a precedem, relação que seria discutida mais tarde por Borges em “Kafka e seus precursores”. Nesse texto, Borges argumenta que, nos textos de autores antecedentes a Kafka, em menor ou maior grau, “encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria”,¹²⁰ afirmando, assim, que a obra desse escritor modificou as obras do passado. Também Calvino chegou a discutir a mudança que uma obra pode produzir nas antecedentes, em texto intitulado “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)”:

Para quem se escreve um romance? Para quem se escreve uma poesia? Para pessoas que leram determinados outros romances, determinadas outras poesias. Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma forma a modifique [...].¹²¹

Essa prateleira hipotética, assim como as séries de Calvino, explica a relação entre a repetição e a diferença na história da literatura, em como uma obra pode estar ligada àquelas que a precedem e ao mesmo tempo modificá-las. Fazer da repetição um espaço por excelência do novo e da liberdade é o que defende Deleuze e o que parece buscar Calvino em suas séries, sobretudo naquelas que escreve depois do contato que faz com o Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), grupo francês criado em 1960 pelo escritor Raymond Queneau e o matemático François Le Lionnais e ainda em atividade, que desde sua fundação se dedica a apresentar procedimentos matemáticos e lógicos que contribuam para a criação literária, regras que seus próprios membros criam e se impõem – as *contraintes*. Calvino figurou como correspondente estrangeiro do Oulipo no período de 1973 a 1980, quando se tornou membro efetivamente. *As cidades invisíveis*, *O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno* são suas principais produções a partir das *contraintes*. Se, para a organização de *Marcavaldo* e *Palomar*, Calvino cria um método com a finalidade de ordenar textos já escritos (agrupá-los segundo as quatro estações ou segundo cifras temáticas), para aqueles romances o procedimento se dá de forma inversa: estabelece uma regra para, depois, escrever os textos.

¹¹⁹ ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art, 1989. p. 38.

¹²⁰ BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1998. p. 96.

¹²¹ CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 190.

Contrário às diversas teorias estéticas que afirmam que “a poesia era uma questão de inspiração vinda de sabe-se lá que alturas ou brotada de sabe-se lá que profundidade ou intuição pura ou instante não identificado da vida do espírito”, como aquela postulada pelo Romantismo, por exemplo, Calvino defende a literatura como

uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos ou regras que inventamos especificamente, isto é, derivamos de outras regras que outros seguem.¹²²

Essa posição de Calvino está de acordo com aquela defendida, por exemplo, por Borges, que, ao tratar da importância do surgimento de Edgar Allan Poe, que em seus contos policiais teria apresentado a literatura como “fato intelectual”, como “obra da inteligência”,¹²³ defende que a poesia é uma criação da mente, opondo-se, também, a uma longa tradição que afirmava que a poesia era uma operação do espírito.

A intelectualidade da literatura está, portanto, para Calvino, na utilização ou combinação de regras, ou seja, na exploração da sintaxe narrativa. Essa *arte combinatória* teria se iniciado com os narradores orais de tempos primitivos, que exploravam as possibilidades, ainda bastante reduzidas, da própria linguagem, combinando figuras, ações e objetos e, assim, dando forma a variadas histórias. Por meio de procedimentos elementares, esses narradores alcançavam combinações ilimitadas. Nas culturas posteriores, essa permuta foi se tornando mais complexa: o material disponível começou a se organizar de forma a espelhar cada vez mais uma estrutura combinatória. Nas palavras de Calvino, “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”.¹²⁴ Essa descontinuidade acaba sugerindo como contrapartida a tentativa de numeração, processo que tende à complicação:

todo processo analítico, toda divisão em partes tende a produzir uma imagem do mundo que aos poucos vai se complicando, como Zenão de Eléia, que, ao se recusar a aceitar o espaço como contínuo, acaba abrindo, entre a tartaruga e Aquiles, uma subdivisão infinita de pontos intermediários. A complicação matemática, porém, pode ser digerida pelos cérebros eletrônicos. [...] Uma

¹²² CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 205.

¹²³ BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. *Obras completas*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. v. 4. p. 222.

¹²⁴ CALVINO. Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório, p. 200.

das mais árduas experiências intelectuais da Idade Média só agora encontra sua plena atualidade: aquela do monge catalão Raimundo Lullo e sua '*ars combinatoria*'.

O processo hoje em curso é o de uma revanche da descontinuidade, da divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo o que é fluxo contínuo, gama de nuances que descolorem umas nas outras.¹²⁵

As propostas de escrita combinatória tão utilizadas pelo Oulipo remontam aos estudos de Raimundo Lullo, Giordano Bruno, Athanasius Kircher e Gottfried Leibniz, que por sua vez têm como precedentes o *I-Ching* ou *Livro das transformações* e a cabala judaica, os quais partiram, respectivamente, da combinação de elementos figurativos simples ou letras para chegarem a estabelecer um sistema complexo como a linguagem. A própria invenção da escrita e, mais tarde, o alfabeto constituem formas de criação textual combinatória. No sistema permutacional de Lullo, nove princípios absolutos denominados dignidades (bondade, grandeza, eternidade, poder, sabedoria, vontade, virtude, verdade e glória) combinam-se a nove princípios relativos (diferença, concordância, contrariedade, início, meio, fim, maioridade, igualdade e minoridade). O método, de inspiração divina, almejava a formulação de enunciados a partir das referidas combinações de conceitos, identificados por letras inscritas ao longo de círculos concêntricos giratórios. Esse mecanismo, uma máquina de pensar, pretendia uma sistematização do saber a partir do maior número possível de combinações. Bruno, Kircher e Leibniz não fizeram mais que aperfeiçoar ou reelaborar o modelo de arte combinatória de Lúlio, dando continuidade à lógica que acabaria por influenciar os defensores da literatura em potencial.

A compilação de textos anteriores e o processo de escritura combinatória constituem as duas vias pelas quais o princípio serial se manifesta na obra de Calvino. Nos três romances considerados da fase oulipiana do escritor, as séries, virtualmente infinitas, são regidas sob o signo da descontinuidade e da combinatoriedade. Em *O castelo dos destinos cruzados*, as personagens, impossibilitadas de falar, narram suas aventuras e desventuras sentadas ao redor de uma mesa, à medida que vão virando as cartas de um baralho de tarô, que faz as vezes de uma máquina de multiplicar narrações. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, o protagonista se aflige com suas leituras sempre começadas e nunca terminadas e inicia uma perseguição à continuação do romance que começa a ler, acabando por encontrar sempre um novo romance, saltando de história em história. As regras que Calvino criou para a composição desse romance

¹²⁵ CALVINO. *Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório*, p. 201.

são reveladas em “Como escrevi um de meus livros”:¹²⁶ cada um dos capítulos foi construído a partir de certo número de relações entre quatro termos previamente definidos.

Antes desses dois romances, Calvino já havia publicado, em 1972, *As cidades invisíveis*, que constitui um conjunto de pequenas narrativas de viagem, contadas pelo mercador veneziano Marco Polo àquele a quem serviu durante anos, Kublai Khan, o imperador dos tártaros. O livro é dividido em nove capítulos, os quais se distribuem em meio aos 64 fragmentos de diálogos que se desenrolam entre os dois protagonistas, número este que evoca o tabuleiro de xadrez ou dama, conforme apontou Mario Barenghi.¹²⁷ Cada capítulo é composto de cinco textos breves, à exceção do primeiro e do último, que contêm cada um 10 textos. Cada fragmento de texto descreve uma cidade, somando, portanto, 55 descrições de 55 cidades diferentes, catalogadas e dispostas segundo 11 séries temáticas (já apresentadas), que se alternam consoante um sistema regular inspirado em métodos matemáticos, como o da matriz.¹²⁸

No texto em que trata da exatidão na literatura, em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino cita algumas passagens do *Zibaldone*, de Giacomo Leopardi, para mostrar que, ao poeta da imprecisão e do vago, para alcançar essas duas qualidades, “é necessário [sic] a atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera”.¹²⁹ Além do poeta italiano, que, em boa parte de sua obra, esteve envolvido com os conceitos de indefinido e infinito, Calvino cita outros escritores partidários da exatidão na literatura, ou ao menos que oscilaram ou criaram personagens que hesitam entre uma poética da precisão e outra da indeterminação: Musil, Barthes, Valéry, Mallarmé, Poe. Nessa linha, ainda que admita ter predileção “pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas”,¹³⁰ e justamente por isso, Calvino pergunta-se:

quem sabe não será precisamente essa ideia de limite que suscita a ideia das coisas que não têm fim, como a sucessão dos números inteiros ou as retas euclidianas... [...] Às vezes procuro concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, não uma coisa determinada mas tudo o que fica excluído

¹²⁶ CALVINO, Italo. Como escrevi um de meus livros. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Apresentação de Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz. *Outra Travessia*, Forianópolis, n. 12, p. 221-247, out. 2011.

¹²⁷ BARENGHI, Mario. *Italo Calvino: le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino, 2007. p. 118.

¹²⁸ BARENGHI. *Italo Calvino: le linee e i margini*, p. 167.

¹²⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 75.

¹³⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 82.

daquilo que deveria escrever: a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear. Para combatê-la, procuro limitar o campo do que pretendo dizer, depois dividi-lo em campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, e assim por diante. Uma outra vertigem então se apodera de mim, a do detalhe do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava no infinitamente vasto.¹³¹

A angustiante sensação que o escritor experimenta advém, portanto, de uma oscilação entre se concentrar no que extraiu do vasto continente do narrável para ser matéria de sua literatura e todo o resto que compõe esse narrável – o “mundo não escrito”, como designaria em outro texto. A solução que encontra é fazer da parcela subtraída também um universo infinito, como aquele a que pertence. Nesse sentido, a literatura constituiria, para Calvino, um universo do possível, do incomensurável e do potencial, como caracterizou os oulipianos. De todos os seus livros, talvez seja *As cidades invisíveis* o exemplo maior dessa poética que oscila entre a geometria e a sensibilidade, entre o “cristal e a chama”, para usar uma metáfora cara ao escritor. Assim como Leopardi, Calvino demonstra sua atração e sua repulsão ao infinito: a partir de um projeto extremamente calculado, acaba por construir um “esfacelo sem fim e sem forma”,¹³² como o é o império de Khan.

Para Calvino, o gosto por uma composição geometrizarante na literatura moderna, sobretudo depois de Mallarmé, “tem como fundo a oposição ordem-desordem”.¹³³ Em um universo que se caracteriza pela desordem, podem-se perceber parcelas de ordem, “porções do existente que tendem para uma forma”; é essa coexistência que a literatura toma para si, adquirindo “um sentido que não é fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo”.¹³⁴ A cidade já é, por si só, símbolo dessa tensão entre ordem e desordem, entre “racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas”.¹³⁵ Tomando-a como matéria de seu livro, Calvino transpõe a dualidade que a caracteriza para o plano da narrativa, apresentando belezas que se repetem, cidades que se duplicam e habitantes que se multiplicam, de modo que o método serial não apenas determina a forma do romance, mas também inspira seu conteúdo, criando, assim, uma arquitetura ao mesmo tempo cerrada e alucinante.

¹³¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 83.

¹³² CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 9.

¹³³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 83.

¹³⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 84.

¹³⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 85.

Esse desdobramento do método serial remete à “multiserialidade” pensada por Deleuze ao estudar as séries de Raymond Roussel, Lewis Carroll e James Joyce, em seus sistemas literários divergentes:

cada série se explica ou se desenvolve, mas *em* sua diferença com outras séries que ela implica e que a implicam, que ela envolve e que a envolvem, *neste* caos que complica tudo. O conjunto do sistema, a unidade das séries divergentes enquanto tais, corresponde à objetividade de um ‘problema’ [...].¹³⁶

As muitas séries que compõem o romance de Calvino, nomeadas segundo a relação que a cidade estabelece com a memória, o desejo ou os olhos, por exemplo, desenvolvem-se enquanto se diferem umas das outras, mas a partir de uma intercomunicação, de uma combinatoriedade, de um “problema”. Nesse sentido, em *As cidades invisíveis*, a seriação se desenvolve de forma a promover a “simultaneidade, a contemporaneidade, a coexistência de todas as séries em conjunto”,¹³⁷ impulsionada que está pelo método combinatório. Os pequenos fragmentos de texto que compõem o romance distribuem-se em uma “estrutura facetada” que os coloca próximos uns dos outros, mas sem que essa proximidade estabeleça uma consequencialidade ou uma hierarquia, de forma que a leitura não precisa ser necessariamente linear, podendo o leitor traçar variados percursos.

Um exame mais atento do índice do romance, sem qualquer informação sobre os métodos matemáticos que o escritor teria porventura utilizado, já provoca uma espécie de estranhamento no leitor, uma vez que a enumeração que acompanha os títulos das séries (1 a 5) não apresenta uma ordem linear, normalmente a esperada. 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 no capítulo anterior. O primeiro capítulo, por exemplo, inicia-se com a série “As cidades e a memória 1” e termina com “As cidades delgadas 1”; a primeira série do segundo capítulo é “As cidades e a memória 5” e a última, “As cidades e as trocas 1”, seguindo-se essa lógica até o final, de forma que as séries se multiplicam, sempre crescendo e se dividindo. Esse suposto enigma que se cria logo no índice não se pretende, necessariamente, ser resolvido; é parte da atmosfera de jogo que envolve o

¹³⁶ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 180 (grifos do autor).

¹³⁷ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 180.

romance, característica do Oulipo, que se fundou, segundo o próprio Calvino, “sob o signo do divertimento e do chiste”.¹³⁸

Como explica o escritor no prefácio do romance, na edição italiana, o processo de escrita do livro também se dá por séries. O livro cresce pouco a pouco, à medida que o escritor recolhe materiais e reflexões sobre os temas, enchendo várias pastas, até quando a quantidade de folhas chega a tal número que se torna necessário transformá-las em livro. Como um diário, todo esse material sobre as cidades acompanhou o escritor por alguns anos, sugerindo-lhe a cada momento uma determinada organização, até que se chegasse ao conjunto que se conhece. Muitas séries imaginadas por Calvino foram descartadas depois, como “Le città e la forma”, que por ter lhe parecido muito genérico o título foi dividida em outras categorias, assim como o caso de “Le città duplici”. A indecisão quanto aos nomes das séries e a redistribuição de muitos textos demonstram a dificuldade mesma de classificar as cidades; a maioria delas poderia estar em qualquer uma das séries. A característica de *duplici*, contudo, que envolve muitas das cidades imaginadas por Marco Polo, representa muito em relação às discussões sobre a série e a vertigem.

Já na primeira página do romance, o narrador destaca a “amplitude dos territórios” do império de Khan, amplitude esta que é responsável por “uma sensação de vazio” e de “vertigem que faz estremecer os rios e as montanhas historiadas nos fulvos dorsos dos planisférios”.¹³⁹ No romance, a vertigem, proveniente das muitas enumerações que compõem as descrições das cidades, intensifica-se ao desenrolar das séries, sobretudo nas descrições das cidades especulares. A primeira cidade apresentada, Diomira (“As cidades e a memória 1”), é assim descrita:

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. Mas a peculiaridade desta é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita: uh!, é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes.¹⁴⁰

¹³⁸ CALVINO. *Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório*, p. 202.

¹³⁹ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 9.

¹⁴⁰ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 11.

Como o fragmento informa, Diomira é uma cidade metálica, construída essencialmente da prata, do ouro, do bronze, do estanho e do cristal, o que já confirmaria seu aspecto luminoso e reflexivo. Além disso, as belezas que a cidade contém são a repetição de belezas de outras cidades, que já foram vistas pelo viajante, mas que ainda assim são diferentes. Cada cidade, ao mesmo tempo em que repete as outras, apresenta-se sempre peculiar. À Diomira, seguem-se outras que também estão relacionadas com a ideia do repetir, como Zora, que “tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas”;¹⁴¹ Isaura, em que “a paisagem invisível condiciona a paisagem visível”;¹⁴² Maurília, “cujos velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília”; Fedora, cidade que possui um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo, em que há cidades azuis que são modelos para outras cidades; Valdrada, cidade de duas cidades, “uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo”;¹⁴³ Sofrônia, composta de duas meias cidades, uma fixa e uma provisória, e curiosamente a fixa é a dos tiros-ao-alvo e dos carrosséis e a provisória, a de pedra, mármore e cimento; Eutrópia, em que o viajante não vê uma mas muitas cidades, uma habitada e as outras desertas, mas idênticas; Eusápia, em que os habitantes construíram no subsolo uma cópia idêntica da cidade, para onde vão os esqueletos, as quais se confundem a tal ponto que não se sabe qual é uma e qual é a outra, quais são os vivos, quais os mortos; Bersabeia, que possui duas projeções de si mesma, uma celeste e uma infernal; Olinda, em que crescem muitas Olindas, umas de dentro das outras; Laudônia, que mais do que dupla, é tripla, sendo a terceira a dos não nascidos; Procópia, cidade em que rostos chatos e redondos se multiplicam a ponto de invadirem até mesmo o quarto onde se hospeda o narrador; e também Ândria, cujos edifícios repetem a ordem das constelações, de tal modo que “cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças, tanto em Ândria como nas estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais”.¹⁴⁴

Conforme o próprio Calvino declarou, em *As cidades invisíveis*, “cada conceito e cada valor se apresenta dúplice – até mesmo a exatidão”.¹⁴⁵ Nada ali é fixo ou definitivo, a começar pela calculada arquitetura planejada para a narrativa. O aspecto

¹⁴¹ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 19.

¹⁴² CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 24.

¹⁴³ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 53.

¹⁴⁴ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 53.

¹⁴⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 86.

especular e múltiplo de muitas das cidades concorre para salientar a perspectiva serial do romance e também a sua característica ambígua. Tudo o que é especular é ambíguo porque os elementos que envolve são simultaneamente diferentes e idênticos a si mesmos. O jogo de espelhamento criado em *As cidades invisíveis* instaura, além da ambiguidade, um caráter vertiginoso, perturbador. Pier Paolo Pasolini, em um belo ensaio sobre o romance, escrito no mesmo ano de sua publicação, destaca as “técnicas de ambiguidade” utilizadas por Calvino como um dos “tesouros” do livro: “ambiguidade no seu sentido mais típico e clássico de matiz infinita”.¹⁴⁶ 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.

O método serial, portanto, na obra de Calvino, aponta para “uma autoconsciência expressiva e material do artista”.¹⁴⁷ Por meio de uma poética que discute a repetição e a diferença, o escritor procura revelar as infinitas relações entre as coisas no mundo, mundo este apresentado em sua obra, tal qual na de Gadda, como um “sistema de sistemas”, cujo equilíbrio deve ser posto em dúvida, sempre. *As cidades invisíveis*, assim como *O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno*, considerados seus hiper-romances, constituem enciclopédias abertas, exatamente como aqueles romances enciclopédicos modernos e pós-modernos que Calvino cita em seus ensaios, que não têm mais a pretensão de apresentar um pensamento circular, perfeito e exaustivo, mas que constituem “vórtices de fragmentos e pedaços”,¹⁴⁸ prontos a estabelecerem múltiplas relações.

Tanto por meio do constante uso das enumerações, que se mostram muitas delas aparentemente caóticas, quanto da utilização da série como método narrativo, incluindo os dípticos e trípticos e também os desdobramentos vertiginosos, ou ainda da reescritura de textos, seus e de outrem, a literatura de Calvino aponta para uma fragmentação interna como forma peculiar da narrativa. Essa fragmentação remete, ainda, para o aspecto do inacabado, do incompleto, característica de muitas das narrativas calvinianas

¹⁴⁶ PASOLINI, Pier Paolo. Italo Calvino, *Le cita invisibili*. In: _____. *Descrizioni di descrizioni*. 2ª ed. Milano: Garzanti, 2006. p. 60.

¹⁴⁷ SÜSSEKIND. Borges e a série, p. 151.

¹⁴⁸ CALVINO. Primo Levi, *La ricerca delle radici*, p. 1137.

que aqui foram analisadas. Não mais estáticas ou definitivas, mas partidárias do múltiplo e do variado, essas narrativas dialogam com o seu trabalho crítico e ensaístico sobre as formas de organização e arquivamento. A coleção, o museu e o arquivo são outros conceitos utilizados por Calvino para discutir a multiplicidade do mundo e da literatura, e mantêm com a lista, a série e a enciclopédia uma relação intrínseca, ainda que apresentem uma diferença quanto aos procedimentos classificatórios. Os textos reunidos em *Coleção de areia* apresentam uma reflexão sobre a prática do colecionismo, tema do capítulo seguinte. Para o escritor, “uma obra verdadeira consiste não em sua forma definitiva mas nas séries de aproximações para atingi-la”.¹⁴⁹ Esse empenho de proximidade pode ser observado nesse livro, que procura, também, comunicar a dupla impressão de acúmulo e subtração que caracteriza a modernidade.

¹⁴⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 91.

Capítulo Segundo

Coleções, museus, arquivos

*Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido,
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.*

João Cabral de Melo Neto

2.1 O colecionador

A publicação de *Coleção de areia* se deu em 1984, pela editora Garzanti, logo depois da grave crise financeira por que passou a Einaudi, em que Calvino vinha publicando desde sua estreia como escritor. Em carta a Piero Gelli, diretor editorial da Garzanti à época, de junho de 1984, revela suas intenções para a concepção do livro, que poderia reunir textos sobre exposições insólitas, “às quais não dão atenção os críticos de arte”.¹ A esses textos acrescentaria artigos sobre livros “que são de certa forma como catálogos de exposição [...] e outros sobre ‘coisas vistas’ [...] de modo que o elemento ‘visivo’ (de documento cultural mais que artístico) seja dominante”.² Uma alternativa era recolher, em uma espécie de jornal em ordem cronológica, artigos sobre livros de antropologia, história da ciência, história das ideias. A preferência de Calvino era pela primeira possibilidade e assim foi feito, acrescentando-se, ainda, os relatos de viagem que compõem a quarta parte do livro.

A natureza e temática dos ensaios de *Coleção de areia* são explicadas na apresentação que Calvino escreve para o livro, publicada como anônima na primeira edição, em que afirma:

alguns traços da fisionomia do escritor emergem dessas páginas de ‘ocasião’: onívora curiosidade enciclopédica e discreto afastamento de qualquer especialismo; respeito pelo jornalismo como informação impessoal e prazer de confiar as próprias opiniões a observações marginais ou de escondê-las

¹ CALVINO. *Lettere: 1940-1945*, p. 1516.

² CALVINO. *Lettere: 1940-1945*, p. 1517.

nas entrelinhas; meticulosidade obsessiva e contemplação desapaixonada da verdade do mundo.³

Esses traços que Calvino destaca da própria fisionomia acabam por esboçar os dois temas centrais do livro: a coleção e o insólito. Os trinta e oito textos que compõem a coletânea relacionam-se, todos, de alguma forma, com esses temas. Mais do que em qualquer outro livro, Calvino dá a ver seu afã colecionador, a quem nada passa despercebido; pelo contrário, o que aos olhos de outros pareceria insignificante, aos seus é submetido a uma acurada observação, meticulosa análise.

A maioria dos textos reunidos em *Coleção de areia* foram publicados entre 1980 e 1984, no *La Repubblica*, à exceção daquele que dá título ao livro, publicado em 1974 no *Corriere della Sera*; de “Como era novo o novo mundo”, escrito em 1976 para uma transmissão da RAI-TV; de “A enciclopédia de um visionário”, que saiu em março de 1982, em *FMR*; e dos relatos de viagem, escritos em 1976, alguns publicados no *Corriere della Sera* e outros inéditos.⁴ O primeiro ensaio do livro, “Coleção de areia”, trata de uma exposição sobre coleções de coisas estranhas que o escritor visita em Paris – de chocalhos de vacas, jogos de tómbola, tampas de garrafa, apitos de terracota, piões, bilhetes ferroviários, invólucros de rolos de papel higiênico, distintivos de colaboracionistas da ocupação, rãs embalsamadas, máscaras antigas, imagens do Mickey Mouse, folhetos de anotações pessoais. Para Marie Pier Jolicoeur, uma vez que dá título à coletânea e ocupa uma “posição liminar”, esse texto desempenha papel fundamental no livro: “torna-se então o centro de gravidade da coletânea, a partir do qual os outros textos devem ser interpretados”.⁵

Em “Coleção de areia”, Calvino tece importantes considerações sobre o ato de colecionar, a coleção em si e a paixão e obsessão que movem os colecionadores, para, depois, ao final, estabelecer uma comparação entre a coleção de areia e a escrita. Já nas primeiras linhas trata das relações entre a parte e o todo e entre a uniformidade e a diferença, que caracterizam as coleções:

Há uma pessoa que faz coleção de areia. Viaja pelo mundo e, quando chega a uma praia de mar, à orla de um rio ou de um lago, a um deserto, a uma charneca, recolhe um punhado de areia e o carrega consigo. Na volta, esperam-na alinhadas em longas prateleiras centenas de frasquinhos de vidro

³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 7.

⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 228.

⁵ JOLICOEUR, Marie Pier. “*Une broderie faite sur le néant*”: collection et mémoire dans trois livres d’Italo Calvino. 2008. 121 f. Mémoire (Maîtrise en Études Littéraires), Université du Québec, Montréal, 2008. p. 39.

nos quais a fina areia cinzenta do Balaton, a areia alvíssima do golfo do Sião, a vermelha que o curso do Gâmbia deposita pelo Senegal abaixo desdobram sua limitada gama de cores esfumadas, revelam uma uniformidade de superfície lunar, mesmo passando por diferenças de granulidade e consistência, do cascalhoso preto e branco do Cáspio, que parece ainda encharcado de água salina, aos minúsculos pedriscos de Maratea, igualmente pretos e brancos, à sutil farinha branca pontilhada de caracóis lilases de Turtle Bay, perto de Malindi, no Quênia.⁶

Yvette Sánchez, em *Coleccionismo y literatura*, retomando algumas definições do termo coleção e seus derivados, apresenta elementos que caracterizam um conjunto de objetos como uma coleção; uma delas é exatamente a que Calvino primeiro observa na coleção de areia que contempla: “a coerência e individualidade de cada elemento”,⁷ a ideia da unidade na diversidade, do similar na diferença. Um determinado objeto compõe uma coleção à medida que compartilha de um traço comum com os outros, que integra uma série, sem, contudo, deixar-se anular com essa proximidade; pelo contrário, é em virtude dessa comunhão que sua diferença e identidade vêm à tona. Quando o escritor contempla os frascos de areia dispostos em fila, percebe que não há diferença apenas naqueles que sobressaem, que mais se destacam: “uma praia de pedrinhas cor-de-rosa nunca é igual a outra praia de pedrinhas cor-de-rosa”.⁸ É na diferença por vezes mínima entre as peças de uma coleção que se concentra o seu segredo.

De todas as coleções que Calvino vê na exposição, a que lhe chama mais atenção, apesar de menos chamativa, é a coleção de areia. Para ele, é a mais misteriosa, a que tem “mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio no vidro das ampolas”.⁹ Nela, o escritor vislumbra uma “amostragem da Waste Land universal”, uma “descrição do mundo”.¹⁰ A relação entre mundo e coleção é fundamental para o colecionador, que procura, em seu desejo de alcançar a totalidade – ainda que em um setor mínimo – um mundo à parte, próprio, que o rodeia e do qual não consegue se desvencilhar. Em texto posterior, publicado em 1980, no *La Repubblica*, Calvino retomaria essa ideia de totalidade das coleções, especificamente das coleções de selos, lembrando as páginas de Bruno Schulz, escritor e pintor polonês que morreu fuzilado por um nazista da SS no gueto de Drohobycs, em 1942:

Entre os escritores e poetas que rememoraram paraísos da filatelia infantil, prefiro as páginas de Bruno Schulz, porque no álbum de selos ele viu o Livro

⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 11.

⁷ SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 15.

⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 12.

⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 11.

¹⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 12.

absoluto, a imagem inalcançável do Todo. Coisa de que talvez se lembrasse somente quem fazia sua coleção partindo dos belíssimos selos da Áustria imperial-régia, com os favoritos de Francisco José que emanavam seu macio bruxuleio nos espaçosos quadrados verdes e rosas e azuis.¹¹

É no conto “A primavera”, em *Sanatório*,¹² que Schulz apresenta esse aspecto de totalidade da coleção mencionado por Calvino. O narrador-personagem recorda os dias e noites primaveris de sua infância numa pequena cidade da Polônia. Num dia durante as férias da Páscoa, quando o menino narrador vagueia tedioso pela cidade, um colega, de nome Rodolfo, tira do bolso e desembulha na sua frente um álbum de selos. Esse momento é vivido por ele com verdadeiro entusiasmo – um momento-revelação para aquela primavera que tinha sido até então “tão vazia, côncava e turva”.¹³

Quem poderia prever que a revelação sairia toda pronta, completamente armada e deslumbrante, do álbum de selos de Rodolfo?

Eram fórmulas e abreviações estranhíssimas, receitas de civilizações, amuletos de mão que permitiam pegar entre dois dedos a essência dos climas e das províncias. Eram vales postais para os impérios e as repúblicas, os arquipélagos e continentes. O que mais poderiam possuir os imperadores e usurpadores, os conquistadores e ditadores? Conheci, de repente, a doçura do poder sobre as terras, o espinho dessa insaciabilidade que só com o domínio pode ser aliviada. Cheguei a desejar, com Alexandre da Macedônia, o mundo inteiro. E nem um palmo de terra a menos que o mundo.

Ignorante, ardente, cheio de amor exasperado, eu recebia o desfile das criaturas, os países em marcha, as passeatas brilhantes que via nos intervalos, atordoado pela pulsação do sangue batendo no coração, no ritmo da marcha universal de todas as nações.¹⁴

Essa descrição exaltada do primeiro contato com o álbum de selos revela algumas características do colecionador: a paixão obsessiva e o desejo de posse, além daquele aspecto que está em toda coleção, e que é mais manifesto nas coleções de selo e também na coleção de areia descrita no ensaio de Calvino: a síntese do mundo.¹⁵ Para o narrador de Schulz, o álbum de selos representa uma iluminação naquele mundo aprisionado pelo imperador Francisco José, porque nele podiam-se ver selos de lugares os mais longínquos e incontáveis, lugares de que ele não tinha sequer conhecimento. É tamanha a influência que o álbum causa no narrador que este chega a defini-lo como um “novo

¹¹ CALVINO, Italo. Album di francobolli. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori. v. 2. p. 2843.

¹² SCHULZ, Bruno. *Sanatório*. Trad. Henryk Siewierski. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

¹³ SCHULZ. *Sanatório*, p. 52.

¹⁴ SCHULZ. *Sanatório*, p. 53.

¹⁵ Também Carlos Drummond de Andrade enfatiza a paixão obsessiva e o ávido desejo de conhecer o mundo do colecionador de selos, no poema “Prazer filatélico”: “Colecione selos e viaje neles/ por Luxemburgos, Índias, Quênia-Ugandas./ Com Pedr’Álvares Cabral e Wandenkolk/ Aprenda história do Brasil. Colecione./ Mas sem dinheiro?/ Devaste os envelopes da família. Remexa as gavetas/ Há barbosas efígies imperiais à sua espera./ Mortiças cartas guardam peças raras./ Tudo vasculhe. Um dia/ arregalado à sua frente há de luzir/ em arabescado fundo negro/ o diamante, o sonho, a maravilha/ chamado olho-de-boi 60 [...]”. *Poesia e prosa*, p. 533.

evangelho”, do qual torna-se discípulo, estreitando cada dia mais a amizade com Rodolfo. O álbum de selos surge, nesse conto, como uma demonstração da infinidade do espaço criado por Deus:

Abri-o, e na minha frente resplandeceram as cores dos mundos, o vento dos espaços infinitos, o panorama dos horizontes giratórios. Tu, Deus, passaste por ele, página por página, arrastando atrás de ti essa cauda, tecida de todas as zonas e de todos os climas. Canadá, Honduras, Nicarágua, Abracadabra, Hipporabúndia... Te entendi, oh Deus. Eram todos apenas subterfúgios da Tua riqueza, as primeiras palavras que encontrei.¹⁶

Para o narrador de Schulz, portanto, a coleção de selos surge como uma revelação divina diante da prisão imposta por Francisco José, que procurava imputar o “dogma inabalável da sua univocidade”¹⁷ com o carimbo de sua efígie nos selos e nas moedas. O álbum de Rodolfo representa outro mundo para além daquele circunscrito pelo imperador, um mundo de sonhos e fantasias. Os selos tornam-se, no conto, mote para a imaginação do menino, que passa a inventar histórias a partir da leitura desse Livro, a partir do que vê nele. A magia causada pelo álbum também faz com que o narrador recorde o dia em que viu a apresentação de um prestidigitador, que tirava da cartola fitas intermináveis de todas as cores, intensificando, assim, a atmosfera inebriante do conto: assim como o álbum, a multiplicação do papel pelas mãos daquele homem assinalava que Deus era incontável e também o seu mundo.

Além do aspecto de Livro absoluto, “compêndio de todo o conhecimento sobre o ser humano”,¹⁸ a partir do qual o narrador lê a trama do mundo, por meio de “alusões, referências, reticências”,¹⁹ o conto de Schulz apresenta, como se observa, outro aspecto da coleção que o próprio Calvino experimentara, o qual descreve a partir das recordações de quando colecionava selos: a magia tátil e visual que esses objetos suscitam:

Os encantos de um álbum de selos, pode compreendê-los somente quem os viveu na infância, e penso nos álbuns Yvert et Tellier, em cujas páginas emolduradas por um friso floral abriam, nação por nação, as casinhas que deviam hospedar os exemplares das séries principais, nominadas e datadas em breves legendas, muitas delas com uma pequena incisão em preto de um fac-símile. O prazer do colecionador consistia em contemplar o depositar-se

¹⁶ SCHULZ. *Sanatório*, p. 56.

¹⁷ SCHULZ. *Sanatório*, p. 55.

¹⁸ SCHULZ. *Sanatório*, p. 77.

¹⁹ SCHULZ. *Sanatório*, p. 77.

dos retângulos coloridos e denteados (preciosos e frágeis dentinhos de papel: se se rasgasse um, o selo não valia mais nada) sobre páginas brancas.²⁰

A magia de um álbum de selos, portanto, advém da curiosidade pelo diferente, por uma nação desconhecida, que será como que possuída pelo colecionador assim que disposta no lugar reservado a ela, já ordenado e classificado previamente naquele livro. A essa curiosidade, acrescenta-se o cuidado com as peças, o prazer tátil no momento de manipulá-las, que se conjuga com a contemplação. Além disso, os selos, assim como outros objetos de coleção, possuem um poder imaginativo e, conseqüentemente, narrativo. Uma série de objetos, não importando quais sejam, guarda uma história, a história de sua coleção, de seus proprietários, das peripécias que foram necessárias para adquirir cada um de seus elementos. Os selos, em particular, possuem características que sugerem uma história, a história dos lugares que representam. “Contar uma história por meio de um desfile de objetos”,²¹ planejou Calvino para seu livro *Coleção de areia*.

Em outro texto incluído nesse livro, o escritor voltaria a tratar do tema, dedicando-se à obra de Donald Evans, artista norte-americano nascido em 1945 em Nova Jersey e morto precocemente, em decorrência de um incêndio em sua casa de Amsterdã. Durante toda sua vida, Evans fabricou os próprios selos que colecionava, fazendo deles sua arte. O ensaio, intitulado “Os selos dos estados de ânimo”, compõe a terceira parte de *Coleção de areia*, dedicada a elementos do fantástico, e apresenta-se como uma resenha de outro texto, de Willy Eisenhart, *The world of Donald Evans*, em que Calvino tomou conhecimento da obra do artista. Os selos criados por Evans eram todos imaginados, mas, segundo afirma o escritor, tão bem desenhados e coloridos que passavam como verdadeiros:

[Evans] inventava o nome de um país, o nome de uma moeda, um repertório de imagens características, e começava a preencher minuciosamente pequenos quadrados ou retângulos (às vezes até triângulos) emoldurados numa borda branca e serrilhada, em séries completas, cada série com seu ano de emissão e o estilo da época, cada valor com sua corzinha tênue, escolhida entre a gama de pigmentos típica das franquias postais.²²

Evans construiu sua obra de arte a partir de uma fixação que veio desde a infância, quando começou a inventar selos. A paixão infantil, por alguns anos escondida, quando o artista decidiu se dedicar ao expressionismo abstrato e ao trabalho de arquiteto, foi

²⁰ CALVINO. *Album di francobolli*, p. 2843.

²¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 7.

²² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 150.

retomada mais tarde, nos anos 1970, quando passa a pintar exclusivamente selos, realizando exposições por todo o mundo. Ao analisar os catálogos de selos de Evans, Calvino lembra que o fascínio por esses objetos é “movido simultaneamente pelo amor ao exótico e pelo gosto da sistematicidade das séries”,²³ características que se observam também no narrador-personagem de Schulz.

Numa visão mais geral, o interesse pelo exótico teria marcado a história do colecionismo que, segundo Odo Marquard, apresenta um sistema evolutivo tripartido: o colecionismo provedor, realizado pelo homem caçador e coletor, que se dedicou primeiro ao consumo imediato, depois a armazenar reservas e, por fim, a acumular grandes provisões; o colecionismo descobridor, que tem início no século XV e se estende até o XVIII, advindo do afã de instruir-se do homem descobridor, que busca inserir em sua cultura o estranho e o novo, classificando-os; e o colecionismo conservador, que surge a partir do século XVIII, com os museus e a cultura da conservação.²⁴

O espírito de classificação e arranjo que se observa na criança é próprio de qualquer colecionador, que aspira sempre a completar a série, manipulando-a constantemente. É a busca de um objeto que falta que anima a coleção, e é nessa busca que está a diferença entre um simples acumulador e um colecionador. “O objeto que falta salva a coleção de seu final e o colecionador da morte simbólica”,²⁵ salienta Sánchez. Conforme lembra a estudiosa, recorrendo ao pensamento de Freud, “uma coleção a que não se acrescenta nada mais está na realidade morta”.²⁶ É nesse constante jogo de classificações e nomenclaturas que Donald Evans alimentou sua coleção e sua arte, fazendo de suas experiências pessoais e suas viagens material a ser colecionado e classificado. Nesse sentido, Calvino aponta outro aspecto da obra do artista: o de “diário de estados de ânimo”:

Eu diria que a necessidade que o move é a de manter um diário de estados de ânimo, sentimentos, experiências positivas, valores sintetizados em objetos emblemáticos; mas a visão nostálgica do álbum de selos permite cultivar uma interioridade subjetivada, dominada pela consciência. Prevaecem a ordem da sistematização serial, a ironia da invenção e atribuição dos nomes, a sutil melancolia das paisagens esfumadas e repetidas em todas as cores.²⁷

²³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 150-151.

²⁴ MARQUARD, Odo. *Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur* citado por Sánchez. *Coleccionismo y literatura*, p. 38.

²⁵ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 49.

²⁶ Em carta a Jeanne Lampl de Goot, citado por SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 49.

²⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 152.

Os catálogos filatélicos de Evans, na visão de Calvino, nutriram-se de uma operação sistematizada da subjetividade. Em suas séries, chegou a criar selos com referência à Holanda, país em que viveu por muito tempo, à América, seu lugar de origem, e a outros países e regiões por que passou, além de todos aqueles de países inventados. Para Marco Belpoliti, o “artista mostra uma capacidade de invenção do real que Calvino parece quase invejar”,²⁸ de modo que o mínimo e aparentemente insignificante, ao lado do privado e íntimo, ganha dimensões celebrativas: “comemorações de encontros mínimos, consagrações das coisas únicas e insubstituíveis”.²⁹

O aspecto subjetivo da coleção é tratado no texto que Calvino escreve sobre as coleções insólitas, no qual afirma que toda coleção é um diário e a coleção de areia, um diário de viagens e também de sentimentos, de modo que em uma ou no outro, na coleção ou no diário, haveria uma “obscura agitação”, uma “necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos”.³⁰ A subjetividade é o que diferencia as coleções privadas das públicas. Nas primeiras, o que importa é o valor afetivo e, nas segundas, o valor de mercado. Sobre os objetos recolhidos nas coleções privadas, Jean Baudrillard afirma:

os objetos nesse sentido são, fora da prática que deles temos, num dado momento, algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo, não unicamente um corpo material que resiste, mas uma certa mental onde reino, algo de que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão.³¹

Se, nos museus e bibliotecas tradicionais, importa conservar algo que seja de utilidade e valor coletivos, o que se destaca, nas coleções descritas por Calvino, é a relação obsessiva que se estabelece entre o colecionador e sua coleção, um misto de propriedade e paixão, como explica Baudrillard, que vê no fanatismo do colecionador a sua vertente mais sublime. Essa obsessão pode ganhar contornos egotistas, como aqueles que observa Calvino na coleção de Annette Messenger, que reuniu em pastas simples de papelão amarradas por fitas anotações pessoais sobre suas predileções e os mais variados aspectos de sua vida: “Os homens que me agradam”; “Os homens que

²⁸ BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. 2ª ed. Torino: Einaudi, 2006.

²⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 154.

³⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 13.

³¹ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 94.

não me agradam’; ‘As mulheres que admiro’; ‘Meus ciúmes’; ‘Meus gastos diários’; ‘Minha moda’; ‘Meus desenhos infantis’; ‘Meus castelos’; ‘Os papéis que envolviam as laranjas que comi’”.³² Com esses álbuns, Messenger, assim com Evans, criou uma obra artística feita de coleções, expondo sua identidade de “colecionadora” – é assim que se autointitula – por vários lugares.

Em seu ensaio, Calvino cita a declaração da artista sobre a própria obra: “Tento possuir e apropriar-me da vida e dos acontecimentos de que tenho notícia. Durante todo o dia folheio, recolho, ponho em ordem, classifico, peneiro e reduzo o todo à forma de vários álbuns de coleção. Estas coleções então se tornam minha própria vida ilustrada”.³³ Segundo o artigo de José María Parreño, a exposição de Messenger que Calvino visita trata-se de *Journaux intimes*, de 1972, que se torna ponto de partida para a maioria dos trabalhos posteriores da artista, os quais também possuem um cunho essencialmente autobiográfico e se alimentam, nas palavras do crítico, de um “delírio taxonômico”,³⁴ dando forma de conjunto aos fragmentos da vida pessoal, recolhendo-os e classificando-os de maneira a impedir sua dispersão.

Walter Benjamin, que foi colecionador de livros e de brinquedos e se dedicou em vários de seus textos ao tema do colecionismo, ao tratar a coleção como meio de salvar os objetos da dispersão, em um conjunto de fragmentos reunidos com o título “O colecionador”, em *Passagens*, afirma: “talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo.”³⁵ Tanto para Messenger quanto para a colecionadora de areia, o ato de recolher e ordenar, seja os grãos de areia seja os recortes pessoais, representa essa luta contra a dispersão, cristalizando, assim, os dias corridos, que parecem ganhar sentido apenas quando se tornam peças de coleção.

Além da perspectiva de conjunto e de luta contra a dispersão, a arte de colecionar, ainda segundo Benjamin, opera uma mudança no objeto, que se desliga de todas as suas funções, primeiras ou segundas, para “travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”.³⁶ Uma xícara de chá, uma boneca ou até mesmo um

³² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 14.

³³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 14.

³⁴ PARREÑO, José María. El coleccionismo considerado como una de las bellas artes. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 583, enero de 1999. p. 9.

³⁵ BENJAMIN. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 245.

³⁶ BENJAMIN. O colecionador, p. 239.

livro, quando se tornam peças de uma coleção, abstêm-se de seu uso prático para comporem um cenário mágico:

Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta ‘completude’ <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. [...] Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade’, a mais resumida.³⁷

O círculo mágico do qual fala Benjamin decorre da transformação operada no objeto, que abandona sua vertente funcional para tornar-se objeto de desejo e, posteriormente, quando já possuído, objeto de coleção. A partir daí, o encanto se dará por meio da proximidade e intimidade que um objeto estabelece com o outro quando integram uma coleção. A coleção de areia que Calvino visita adquire importância e visibilidade enquanto coleção porque não cessa de completar-se com novos frascos. É em seu constante modificar-se que está sua completude, ou seu desejo de completude. Além disso, um objeto remete ao outro, conforme salienta Baudrillard, quando remetem ao indivíduo, constituindo, assim, um mundo privado, um microcosmo, em que reina a pessoa do colecionador. A posse, “abstração apaixonada”,³⁸ nunca é, portanto, a de um objeto útil, mas daquele que é retirado de sua função. E mais: a paixão do colecionador nunca será apenas por um objeto, mas por uma série deles. É com a coleção que o sentimento de posse se torna repetitivo e obsessivo, e, se esta “é feita da confusão de sentidos (mão, olho), de intimidade com um objeto privilegiado, é igualmente toda feita de procura, de ordem, de jogo e de agrupamento”.³⁹

Em outro ensaio de *Coleção de areia*, dedicado ao historiador, crítico e também colecionador Mario Praz, Calvino reflete sobre a relação do homem com as coisas. O texto, intitulado “A redenção dos objetos”, é uma resenha da *Antologia personale*, autobiografia de Praz – uma reunião de seus escritos, em que o método, como deveria se esperar deste “catalogador universal”, se baseia num “acúmulo de motivos, ocasiões e

³⁷ BENJAMIN. O colecionador, p. 239.

³⁸ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 94.

³⁹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 96.

solicitações, ou melhor, o catálogo das razões que deram suporte e forma à sua vida”.⁴⁰ Segundo Calvino, a relação com os objetos é o núcleo essencial da antologia; é nos textos sobre o mobiliário império e os quadros de costume, dos quais era colecionador, e também naqueles sobre a história do gosto que “se aguça o que podemos chamar a filosofia de Praz”,⁴¹ que está intimamente ligada à sua relação com os objetos que coleciona. Tomando as discussões do historiador com aqueles que, defensores da ascese, criticam-no por seu “materialismo”, por sua devoção aos móveis antigos, nutrida pelo “cru amor da posse”,⁴² Calvino explica o que a relação de Praz com os objetos parece querer dizer:

O humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas, é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época. É a disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização, o habitat de nossa espécie, sua segunda natureza. Se essa esfera de signos que nos circunda com seu denso pulvíscolo é negada, o homem não sobrevive. E mais: todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas.⁴³

Para Calvino, a filosofia de Praz está intimamente ligada à lógica do colecionismo e da posse, que sustenta a relação do homem com o objeto e promove “a observação prolongada, a contemplação, a convivência, a simbiose”,⁴⁴ permitindo, por sua vez, a identificação com o objeto: “coleccionamos sempre a nós mesmos”,⁴⁵ afirmara Baudrillard. Os objetos, escapando do esquecimento e da morte, acabam por integrar, em uma coleção, um “teatro da memória”, para usar a expressão de Philipp Blom. Segundo o historiador, cada coleção é “uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte”.⁴⁶ Ela materializa as lembranças por meio dos objetos que as evocam. O mundo está sintetizado nos objetos e, por intermédio da convivência com a coleção, é possível comungar com ele e se tornar parte dele.

Para Benjamin, “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas)”.⁴⁷ Essa representação, ou presentificação, é empreendida de forma peculiar pelo colecionador, que procura

⁴⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 120.

⁴¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 120.

⁴² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 121.

⁴³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 123.

⁴⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 123.

⁴⁵ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 99.

⁴⁶ BLOM. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*, p. 219.

⁴⁷ BENJAMIN. *O colecionador*, p. 240.

“renovar o mundo velho”,⁴⁸ muitas vezes esquecido, e fazê-lo constantemente presente, a princípio por meio do olhar incomparável que lança sobre as coisas e, depois, na relação que estabelece com as peças de sua coleção, sobretudo quando adquire um novo objeto, que em suas mãos surge como que renascido. Encerrá-lo como peça de coleção é, pois, dar-lhe liberdade, fazer com que cumpra seu destino: o de compor uma história, que, apesar de se querer elucidada, pretende-se sempre incompleta. Afinal, uma coleção, nunca será completa. Pelo contrário, ela existe enquanto coleção justamente porque lhe falta alguma peça, alguma parte.

Esse aspecto de incompletude da coleção é constantemente sublinhado pelos teóricos, como se observou. “É preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser completada”,⁴⁹ diz Baudrillard. Sánchez, por sua vez, comparou essa característica de aspiração ao infinito à literatura, que em uma de suas vertentes cultiva o texto múltiplice, serial, inacabado. Outra característica comum apontada pela estudiosa é “a dialética da parte e do todo”:

A coleção vive da dialética da parte e do todo [...]. As partes individuais, autônomas ou unidades distintivas mínimas do conjunto colecionado, tiradas de outro contexto anterior, nunca se apresentam puras, mas sempre por sua função estética e idiossincrática, determinadas pelo indivíduo. Também na literatura o material precedente necessita de instâncias que o ordenem e o disponham em um novo contorno, depois de uma seleção e combinação de suas partes. O processo criativo não funciona sem leitura prévia. Ler é colecionar.⁵⁰

A relação estabelecida por Sánchez entre o ato de ler (e escrever) e o de colecionar, que estaria desde a etimologia das palavras (*colligere* – recolher, reunir – e *legere* – colher, colecionar, ler), remete aos estudos sobre intertextualidade e à velha crítica das “fontes”. Para a autora, um escritor é sempre um colecionador; o que varia em cada um é a intensidade no colecionar e, também, a maneira como os diversos textos são incorporados à nova criação. Há textos que deixam transparecer o excesso de alusões ou citações e outros em que a intertextualidade é percebida apenas por alguns poucos leitores. O fato é que o material, depois de colecionado e ordenado, adquire novo sentido e nova estrutura, devido ao processo criativo a que é submetido.

Dos escritores que Sánchez cita para viabilizar suas comparações, Vladimir Nakobov é o grande exemplo, pois estabelece de forma veemente uma correspondência

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 229.

⁴⁹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 100.

⁵⁰ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 256.

da arte literária com a bibliofilia e a coleção de outros objetos. As borboletas colecionadas pelo escritor eram para ele, segundo afirma Sánchez, modelos perfeitos dos “‘mistérios do mimetismo’, cujos jogos extravagantes, finos, de imitação de alto grau artístico, procurava aplicar em seus textos literários”.⁵¹ A acuidade com que Calvino elaborou listas e organizou suas séries narrativas, conjugada com a meticulosidade no planejamento e organização de seus livros e a constante reflexão que realizou sobre as formas de arquivamento, demonstra que a paixão infantil de colecionador de selos se estendeu à maturidade. No prefácio que escreveu para as *Fábulas italianas*, antologia de contos populares italianos que foi a ele encomendada em 1954 e que lhe exigiu uma intensa pesquisa e um minucioso trabalho de reescritura, Calvino declara:

começando a trabalhar, ao me dar conta do material existente, ao dividir os tipos das fábulas numa empírica catalogação pessoal que ampliava aos poucos, era paulatinamente atacado por uma espécie de frenesi, uma fome, uma insaciabilidade de versões e de variantes, uma febre comparatista e classificatória. Sentia que ganhava forma em mim aquela paixão de entomólogo que me parecera característica dos estudiosos da *Folklore Fellows Communications* de Helsinque, uma paixão que tendia rapidamente a transformar-se em mania; assim sendo, teria trocado todo Proust por uma nova variante do ‘Ciuchino caca-zecchini [burrinho caga-moedas de ouro] e tremia de desapontamento se encontrava o episódio do marido que perde a memória abraçando a mãe em vez daquele da Feia Sarracena, e meu olho ganhava – como nos maníacos – monstruosa acuidade, para distinguir ao primeiro olhar no mais áspero texto da Puglia ou do Friul um tipo ‘Prezzemolina’ [Salsinha] de um ‘Bellinda’.⁵²

Diante dessa fervorosa declaração, como não descrever o escritor como um autêntico colecionador? Há nela toda a paixão e entusiasmo que se lê no texto de Schulz, por exemplo. O gosto pelo exótico e pela sistematicidade das séries, o empenho por reunir as variantes dispersas e, de certa forma, tomar posse delas, para, assim, compor um livro, uma coleção. Se os contos populares encontravam-se dispersos, apesar do trabalho de folcloristas que procuraram catalogar versões, foi com a coletânea de Calvino que puderam ser comparados àqueles das coleções francesas e alemãs, por exemplo. Com um legítimo trabalho de colecionador, ele realiza um “renascimento” dessas narrativas, como argumenta Benjamin sobre os livros colecionados.

⁵¹ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 154. Conforme declarações do escritor em NAKOBOV, Vladimir. *Habla, memória*. Barcelona: Anagrama, 1994.

⁵² CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Trad. Nilson Mulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 14.

Anos mais tarde, no livro *O caminho de San Giovanni*, mais precisamente no texto “Autobiografia de um espectador”, em que narra a experiência diária com o cinema durante a adolescência e alguns anos da juventude, Calvino definiria sua assiduidade de espectador como obstinação de colecionador, “motivo pelo qual todas as interpretações de um ator ou de uma atriz eram como os selos de uma série que [ele] ia colando no álbum de [sua] memória, preenchendo aos poucos as lacunas”.⁵³ Assim, o escritor busca, cotidianamente, peças que podem compor sua coleção, de forma a sistematizar sua memória cinematográfica; contudo, à maneira da colecionadora de areia, sem a intenção de completá-la.

A própria atividade de escritor se apresenta como uma coleção de palavras escritas:

Assim, decifrando o diário da melancólica (ou feliz?) colecionadora de areia, cheguei a interrogar-me sobre o que está escrito naquela areia de palavras escritas que enfileirei durante minha vida, aquela areia que agora me parece tão distante das praias e dos desertos da vida. Talvez fixando a areia como areia, as palavras como palavras, possamos chegar perto de entender como e em que medida o mundo triturado e erodido possa ainda encontrar nelas fundamento e modelo.⁵⁴

A reflexão que faz a partir dos estranhos objetos colecionados leva Calvino a se interrogar sobre seu próprio fazer artístico, que se configura como uma coleção de “objetos” incorpóreos, imateriais. Nesse sentido, sua relação com o colecionismo poderia ser definida com as mesmas palavras que usou para tratar de Praz, “que dos objetos amados persegue os vestígios também nos livros, na incorporeidade dos textos escritos, e se torna colecionador de citações, de alusões, de referências, é a prova de quanto de imaterial nutre a concretude de sua paixão”.⁵⁵ Ao comparar as palavras à areia, Calvino não faz mais que confirmar o caráter movediço e infinito da escrita; ambas, a areia e a escrita – como a coleção – constroem-se a partir de uma estranha dualidade: a da totalidade e do fragmento. Assim, a interrogação lembra Jorge Luis Borges, no conto “O livro de areia”: “nem o livro nem a areia tem princípio ou fim”. [...] “Se o espaço é infinito estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito estamos em qualquer ponto do tempo”.⁵⁶

⁵³ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 52.

⁵⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 15-16.

⁵⁵ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 123.

⁵⁶ BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1984. p. 117.

Segundo Baudrillard, a problemática temporal é fundamental para a coleção. Isso não só porque o colecionador se identifica com os objetos e vive uma “evasão nostálgica”,⁵⁷ uma espécie de perda do tempo atual, mas em função da sistemática operada pela coleção:

O profundo poder dos objetos colecionados não lhes vem com efeito nem de sua singularidade nem de sua historicidade diversa, não é por este meio que o tempo da coleção deixa de ser o tempo real, é *pelo fato de a própria organização da coleção substituir o tempo*. Sem dúvida acha-se aí a função fundamental da coleção: solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática. O gosto, a curiosidade, o prestígio, o discurso social podem levá-la a uma relação maior (que jamais ultrapassará um grupo de iniciados), de qualquer forma ela é primeiro, no sentido literal do termo, um ‘passatempo’ pois que simplesmente o abole. Ou antes: inventariando o tempo em termos fixos com os quais pode jogar reversivelmente, a coleção representa o perpétuo reinício de um ciclo dirigido onde o homem se entrega a cada instante e com absoluta segurança – partindo não importa de que termo e seguro de a ele voltar – ao jogo do nascimento e da morte.⁵⁸

O colecionador manifesta, assim, uma obsessão quanto ao tempo, uma vez que procura subtrair ou salvar os objetos do fluxo temporal externo para encerrá-los em outro tempo: o tempo da coleção. O objeto colecionado e o desejo que move o colecionador são responsáveis por esse jogo de nascimento e morte, e por isso a coleção está morta quando não se acrescenta mais nada a ela, assim como, de certa forma, está morto o colecionador. Além do tempo, também o espaço é fundamental. Caixas, armários, arcas, vitrines, estantes, álbuns, pastas, bibliotecas e museus, estes últimos para as coleções públicas, são utilizados para a disposição e arranjo dos objetos colecionados, segundo a ordem criada pelo colecionador. O colecionismo se alimenta do olhar, e *Coleção de areia*, que reúne páginas de “coisas vistas”, não faz mais que realçar esse aspecto da coleção.

2.2 Do museu

Em um dos fragmentos de *Palomar*, Calvino, com a aguda reflexão que caracteriza muitos de seus textos, apresenta-nos um “museu dos queijos”. O protagonista, Palomar, visita em Paris “uma loja cujo sortimento parece querer

⁵⁷ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 103.

⁵⁸ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 103.

documentar todas as formas de laticínios imagináveis”.⁵⁹ A descrição dessa loja parisiense remete a outros espaços de acumulação e documentação, como museus, bibliotecas, enciclopédias, dicionários: “seu próprio nome, *Spécialités fromagères*, com aquele raro adjetivo arcaico ou regional adverte que ali se reverencia a herança de um saber acumulado por uma civilização através de toda a sua história e geografia”.⁶⁰ Todo o fragmento se apresenta como uma reflexão sobre esses espaços, a relação que o homem estabelece com a História, a memória, a imaginação.

Os queijos são expostos ao olhar do freguês assim como as obras de arte, os livros e as palavras ao olhar do visitante ou do leitor. O “espectador”, em um e outro caso, diante do imprevisível que uma exposição – de queijos ou de obras de arte – pode apresentar, ou se abre aos novos estímulos e “acrescenta um novo nome à sua lista” ou não se distrai do seu objetivo e qualquer sugestão diversa “servirá apenas para delimitar, por via da exclusão, o campo daquilo que obstinadamente quer”.⁶¹ Assim se estabelece, conforme a metáfora de Calvino leva a crer, a relação do público com a obra, com a coleção constituída para ser reverenciada como “herança de um saber acumulado”.

A loja de queijos visitada por Palomar é também museu, enciclopédia, dicionário. Os seus bens patrimoniais são ao mesmo tempo bens de consumo, porque estão ali não apenas para contemplação, mas também para serem usados, compondo um acervo pronto para ser literalmente devorado pelos visitantes. Como museu, guarda a memória do fazer, do sabor e do saber; como loja, não escapa aos moldes da civilização do consumo. Palomar, quando está para fazer seu pedido saboroso e elaborado, sofre uma perda de memória e “recai sobre o que há de mais óbvio, mais banal, mais divulgado, como se os automatismos da civilização de massa esperassem apenas aquele seu momento de incerteza, para reencerrá-lo em seu poder”.⁶² Ele desiste do pedido que estava elaborando, um pedido que nunca tinha feito e que significaria uma mudança de comportamento gustativo, para fazer o seu pedido de sempre.

O fragmento do livro de Calvino vai ao encontro das reflexões de Néstor García Canclini sobre a atual distribuição dos objetos e signos, antes dispostos em lugares específicos: os museus de história guardavam objetos do passado, os museus de arte exibiam objetos que possuíam um valor estético e as lojas mantinham aqueles especificamente de uso. Essa distribuição conseguiu sustentar, até certo tempo, segundo

⁵⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 66.

⁶⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 66.

⁶¹ CALVINO. *Palomar*, p. 67.

⁶² CALVINO. *Palomar*, p. 69.

Canclini, “uma organização sistemática dos *espaços* sociais em que devem ser consumidos”.⁶³ A partir da segunda metade do século XX, sobretudo da década de 70, alguns museus perdem o estatuto exclusivo de guardião da memória das civilizações; coleções de arte culta e folclore, que antes separavam e hierarquizavam os bens simbólicos, passam a conviver com instalações, *performances*, objetos populares, instaurando certo hibridismo cultural.

Assim como no espaço da cidade, também nos museus – tradicionalmente construídos para salvaguardarem o patrimônio – as classificações se dissipam, as culturas já não mais se agrupam em coleções fixas. O culto e o popular, o público e o privado, o próprio e o alheio se entrecruzam. Esse movimento de desierarquização dos sistemas culturais, Canclini denominou-o “descolecionamento”, conceito que está estreitamente vinculado a outro, o de desterritorialização. Uma vez desierarquizadas, deslocadas de seus territórios de origem, as culturas se mesclam e inauguram outros sistemas criativos, que têm por característica essencial o próprio processo pelo qual se formam, o hibridismo.

Os ensaios de *Coleção de areia* suscitam reflexões sobre esses espaços de exposição. A primeira parte do livro, intitulada “Exposições-Explorações”, reúne dez textos em que Calvino comenta exposições que visitou em Paris, todas de temas insólitos. Além do texto sobre as coleções estranhas, já citado aqui, há outros sobre quadros que narram as descobertas da América, mapas antigos, bonecos de cera, tabuletas de argila com caracteres cuneiformes, gravuras populares, velhos instrumentos de artesanato, vestígios de culturas tribais, desenhos de escritores. São exposições, como Calvino argumentou, “às quais não dão atenção os críticos de arte” e que lhe permitiram compor, em seu livro, como que uma “câmara de maravilhas” ou “gabinete de curiosidades”, como os da Renascença, em que se colecionava toda sorte de achados.

Os gabinetes de curiosidade, segundo recorda Sánchez, eram construídos como uma representação em miniatura do universo e neles começou-se a organizar os objetos segundo um mínimo princípio classificatório: *naturalia*, que compreendia os objetos encontrados na natureza, *artificialia*, que abarcava aqueles produzidos pelo homem, *mirabilia* ou *exotica*, que abrangia as raridades e curiosidades da natureza, *scientifica*, relacionada a instrumentos científicos, como relógios, bússolas, instrumentos astronômicos, e *biblioteca*, que compreendia obras de filosofia, arquitetura, religião

⁶³ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2006. p. 301.

etc.⁶⁴ A comparação do livro de Calvino com as antigas câmaras de maravilhas é recorrente; surge, por exemplo, nos trabalhos de Jolicoeur e Belpoliti, que trataram do tema da coleção na obra do escritor. Nas palavras de Belpoliti:

Uma curiosidade de colecionador, um enciclopedismo de cultor das câmaras de maravilhas, uma atenção de investigador e classificador do estranho e do diverso parecem guiar estas explorações, que terminam por revelar, sob a dura casca do racionalismo de Calvino, uma alma fantástica que se afina com o metódico, constante, taxonômico movimento do olho scrutador.⁶⁵

O interesse, portanto, pelas coleções de coisas raras, o olho curioso do escritor para tudo o que é novo e diferente, é que permite essa comparação com os antigos gabinetes renascentistas, antecedentes dos museus propriamente ditos. O tema do estranho e do monstruoso, contudo, será tratado no capítulo terceiro. Aqui, pretende-se investigar os espaços que se destinam ao abrigo das coleções que Calvino apresenta, como o do museu, por exemplo.

O termo “museu”, do grego *mouseion*, “templo ou morada das musas”, refere-se a “qualquer estabelecimento permanente criado para conservar, estudar, valorizar pelos mais diversos modos, e sobretudo expor para deleite e educação do público, coleções de interesse artístico, histórico e técnico”.⁶⁶ Segundo lembra Andreas Huyssen, em sua forma moderna, o museu surge após a Revolução Francesa, que restabeleceu o Louvre.⁶⁷ No século XIX, com o impacto da industrialização e da urbanização, foi influenciado por um “orgulho cívico” e uma “consciência histórica”,⁶⁸ de forma que se tornou um guardião da memória coletiva, papel que foi alvo de críticas inauguradas pela cultura modernista, que não estava de acordo com o poder de representação do museu, considerado “um sintoma de ossificação cultural”.⁶⁹

Sobre essa lamentação, vale recordar algumas páginas de *Bouvard e Pécuchet*, de que se tratou no primeiro capítulo. Em certa altura do romance de Flaubert, Pécuchet fica admirado por uma velha arca usada por um funcionário de estrebária para buscar aveia em sua propriedade. Os motivos renascentistas talhados no móvel, assim como suas formas espiraladas, encantam o personagem, que decide comprá-la, apesar de alguns estragos que deveriam ser reparados por um carpinteiro. A compra da arca é a

⁶⁴ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 29.

⁶⁵ BELPOLITI. *L'occhio di Calvino*, p. 233.

⁶⁶ MUSEU. In: FERREIRA. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, p. 1384.

⁶⁷ HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 222.

⁶⁸ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 102.

⁶⁹ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 222.

primeira de muitas que os dois protagonistas fazem depois que decidem estudar e praticar a arqueologia. As primeiras frases do capítulo quarto do romance dão a notícia da nova empreitada ao leitor: “Seis meses mais tarde, eles se haviam tornado arqueólogos. A casa parecia um museu”.⁷⁰ A essa declaração, segue-se uma longa descrição de objetos adquiridos por eles e dispostos em sua casa. Apresenta-se aqui uma pequena amostra das quinquilharias recolhidas:

Na parede da frente, um caldeirão dominava dois cães de chaminé e uma placa de lareira representando um monge a acariciar uma pastora. Ao redor, sobre pequenas prateleiras, viam-se castiçais, fechaduras, parafusos, porcas. O soalho desaparecia sob os cacos de telhas vermelhas. Uma mesa, ao centro, exibia as curiosidades mais raras: a carcaça de uma coifa de mulher de Caux, duas urnas de argila, medalhas, um frasco de vidro opalino. Uma poltrona em tapeçaria ostentava no espaldar um triângulo de guipura. Um fragmento de cota de malha ornava o biombo à direita; embaixo, sustentada horizontalmente por meio de pregos, via-se uma alabarca, peça única.⁷¹

Bouvard e Pécuchet tornam-se colecionadores. O gosto por guardar objetos aprimora-se e eles começam a procurar objetos que “combinavam” com alguns que já possuíam, que comungavam de um mesmo gênero ou estilo, de forma que iniciam uma intensa procura pelas peças que despertam seu desejo, incluindo relíquias da Idade Média e do passado céltico. Com o tempo, já distinguiam, inclusive, os objetos que pertenciam a tal ou qual época. Estudaram as catedrais e sua arte, os castelos feudais e as velhas mansões, que excitavam sua cobiça e curiosidade por tudo o que era antigo, raro e autêntico. Além de colecionadores, e exatamente por isso, tornaram-se estudiosos de várias culturas, pois de cada peça adquirida deveriam conhecer sua história. Sentiam prazer em explicar a origem e a importância dos objetos recolhidos em seu museu particular. A cobiça dos dois tornou-se tão séria que chegaram a entrar sorrateiramente, como dois ladrões, no cemitério da cidade para retirarem uma pia batismal.

O museu criado pelos personagens de Flaubert alcança sua derrocada quando os dois, assim como acontece com as outras disciplinas que se propõem a estudar, se desinteressam da História e descobrem que os fatos exteriores não são tudo, de forma que todas aquelas quinquilharias passam a não mais importarem, aliás, percebem que a relação que mantinham com elas era puramente superficial. A arca, pivô da coleção, não chega a ser inteiramente restaurada e o museu nunca torna-se museu propriamente, pois, como argumenta Sánchez,

⁷⁰ FLAUBERT. *Bouvard e Pécuchet*, p. 89.

⁷¹ FLAUBERT. *Bouvard e Pécuchet*, p. 89.

deixam [os protagonistas] de demonstrar fascinação por sua coleção no momento de publicá-la, de submetê-la ao juízo objetivo de várias pessoas e convertê-la em museu. Sem a carga pessoal e emocional, sem o compromisso apaixonado do caçador individual e amante dos objetos, a coleção morre, converte-se em um montão de quinquilharias.⁷²

Um montão de quinquilharias que perdem o valor, inclusive, para aqueles que se dispuseram a reuni-las. Nesse sentido, assim como critica a enciclopédia de saberes acumulados pelos personagens, mostrando a fragilidade da ciência e de seu método, Flaubert também critica o museu enquanto instituição representativa da história e das culturas: a relação dos protagonistas com seu museu é frustrante, tal qual com todas as outras disciplinas: “Teias de aranha cobriam as paredes, e o pó dos espécimes geológicos, espalhados pelo chão, havia manchado de branco o veludo das poltronas.”⁷³ O museu é abandonado e esquecido pelos protagonistas, consumindo-se debaixo do pó e das teias de aranha.

Theodor Adorno, por sua vez, apresenta, em “Museu Valéry Proust”,⁷⁴ uma argumentação pertinente a respeito do papel dos museus, a partir de uma investigação das opiniões de Valéry e Proust, expostas respectivamente em “O problema dos museus”, de 1931, e *À sombra das raparigas em flor*, de 1919. O filósofo inicia seu texto lembrando a afinidade, não apenas fonética, entre as palavras museu e mausoléu: o museu define-se como uma “sepultura da obra de arte”, que promove a “neutralização da cultura”. Contudo, essa neutralização não impede a “felicidade da contemplação”,⁷⁵ aliás, esta depende do museu, está intrinsecamente ligada a ele. Para argumentar sobre essa relação, Adorno retoma aqueles dois textos, de posturas opostas, os quais caracteriza como “documentos extraordinários” sobre a disputa intelectual que se travou sobre o museu.

Valéry, depois de uma visita ao Louvre, pronuncia-se contra os museus, haja vista a fria confusão que se estabelece com a vizinhança forçada e incoerente das obras de arte, disponibilizadas em salas que se parecem mais como túmulos de criaturas congeladas. Ali, conforme lembra Adorno, retomando as palavras do poeta, a desordem é organizada a fim de apresentar uma barbárie; há um empobrecimento do homem pelo excesso de riquezas. A argumentação de Valéry, indiscutivelmente conservadora no que

⁷² SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 110.

⁷³ FLAUBERT. *Bouvard e Pécuchet*, p. 89.

⁷⁴ ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

⁷⁵ ADORNO. Museu Valéry Proust, p. 173.

diz respeito à cultura, é dirigida contra “a sombra do progresso da dominação material: uma crescente superficialidade”.⁷⁶ O museu seria para ele o caos, que se combina com o movimento das ruas e com “a anarquia da produção de mercadorias na sociedade burguesa desenvolvida”.⁷⁷

A posição de Proust, desenvolvida em *À sombra das raparigas em flor*, é contrária à de Valéry e remete à descrição de outro espaço: as estações de trem, que são cenários da cesura que as viagens causam no decurso da vida. Sobre a relação desses dois espaços – o do museu e o da estação – no romance de Proust, Adorno argumenta:

A transição associativa em direção ao museu é deixada implícita no romance: o quadro daquela estação de trem pintado por Claude Monet, pintor que Proust admirou apaixonadamente, encontra-se agora em *Jeu de Paume*. Proust compara, sem muitas palavras, a estação ao museu. Ambos estão afastados do contexto superficial dos objetos da atividade prática, e a isso poderíamos acrescentar que ambos são portadores de um simbolismo de morte: a estação, do antigo simbolismo da viagem; o museu, daquele que se refere à obra, ‘l’univers nouveau et périssable’, o universo novo e perecível criado pelo artista.⁷⁸

Os dois escritores, portanto, conforme explica Adorno, referem-se à mortalidade dos artefatos e à felicidade das obras. Valéry fala das “delícias” que não encontra no museu e Proust, contrapondo-se a essa visão, defende que ali é possível vivenciar uma “alegria inebriante”, pois que simboliza os espaços interiores em que o artista realiza sua criação. Adorno prossegue em sua investigação:

Para Valéry a arte está perdida quando se destrói o seu lugar na vida imediata, sua ligação com o contexto, ou seja, quando ela perde sua relação com o uso possível. [...] O seu ponto de vista artístico é o da imediatidade, mas uma imediatidade levada às últimas consequências. Ele obedece ao princípio da *l’art pour l’art* até o limite de sua negação. [...] A obra pura é ameaçada pela reificação e pela indiferença. O museu se impõe através dessa experiência. Ele descobre que as obras puras que resistem seriamente à observação são as obras não puras, que não se esgotam nessa observação, mas apontam para um contexto social. E já que Valéry, com sua integridade de grande racionalista, sabe que essa situação da arte está irremediavelmente perdida, não resta outra saída para o antirracionalista e bergsonianamente nele presente senão o luto pelas obras petrificadas.

O romancista Proust começa quase no ponto onde o lírico Valéry silencia: na vida póstuma das obras. Pois a relação primária de Proust com a arte é o oposto da atitude do *expert* e do produtor. Ele é antes de tudo o consumidor deslumbrado, o *amateur* que tende àquele respeito exagerado visto com suspeição pelos artistas, um respeito que é próprio daqueles que estão separados das obras de arte por um abismo. Poder-se-ia quase dizer que a sua genialidade consiste justamente em ter assumido com tanta tranquilidade esta

⁷⁶ ADORNO. *Museu Valéry Proust*, p. 176.

⁷⁷ ADORNO. *Museu Valéry Proust*, p. 176.

⁷⁸ ADORNO. *Museu Valéry Proust*, p. 177.

atitude de consumidor – e também daquele que se coloca diante da vida como espectador –, que lhe foi possível revertê-la em um novo tipo de produtividade, elevando a força da contemplação do interno e do externo à rememoração, à memória involuntária. De antemão, o amador combina incomparavelmente melhor com o museu do que o especialista. Este, Valéry, sente-se participante do *atelier*, aquele, Proust, flana pela exposição.⁷⁹

A querela que se estabeleceu entre os defensores e detratores do museu pode ser explicada, em grande medida, por essa argumentação de Adorno sobre as posições de Valéry e Proust: entre o espírito conservador contrário à tendência histórica de uma cultura e a sensibilidade para as modificações das experiências estéticas. É a vida póstuma das obras que interessa àqueles que acreditam no papel do museu para a cultura presente e futura. Assim como Proust, estes reconhecem a capacidade de decomposição das obras e veem nela uma possibilidade de renascimento. Adorno define esse processo como uma “fisiognomia do declínio”, que é responsável pela “segunda vida”⁸⁰ das obras. A mortalidade que Valéry vê no museu, decorrente do caos das aproximações, fora tomada por Proust como a própria vida das obras.

Para finalizar sua argumentação, Adorno afirma que “o processo que hoje delega ao museu a responsabilidade sobre toda e qualquer obra de arte, mesmo a mais recente escultura de Picasso, é irreversível”.⁸¹ “Não é possível fechar os museus, e isso nem seria desejável”, completa. O museu modificou a percepção das obras de arte, que se tornaram, a partir da mediação desse espaço, “hieroglifos da história”,⁸² e desde a publicação do texto de Adorno, em 1953, tem sofrido transformações, sobretudo com a passagem da modernidade para a pós-modernidade, esta marcada pela “museumania”.⁸³ Sobre essa tendência maníaca de conservar e expor, Sánchez declara: “quase tudo pode converter-se em um museu (montam-se em fazendas, barcos, supermercados, prisões, castelos etc., talvez um dia se abra um museu Mc Donald’s; tudo é cultura)”.⁸⁴

Não mais como salvaguarda da alta cultura, o museu abre-se à cultura de massa. Não há mais divisão entre coleção permanente e exposição temporária, uma vez que aquela “está cada vez mais sujeita a rearranjos temporários e a viagens de longa distância, enquanto as exposições temporárias são registradas em vídeos e em luxuosos catálogos, constituindo, assim, uma coleção permanente particular que pode também circular”, o que acabou por interferir no tempo e espaço dos museus. Nas últimas

⁷⁹ ADORNO. Museu Valéry Proust, p. 179-180.

⁸⁰ ADORNO. Museu Valéry Proust, p. 181.

⁸¹ ADORNO. Museu Valéry Proust, p. 184.

⁸² ADORNO. Museu Valéry Proust, p. 185.

⁸³ HUYSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 222.

⁸⁴ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 102.

décadas, vem se instituindo um fenômeno a que muitos têm chamado de “musealização”, processo que se insere dentro de uma tendência de conservação que inclui “a restauração historicizante dos velhos centros urbanos, de cidades e cenários históricos, na onda dos antiquários, na moda retrô, na onda da nostalgia, na obsessiva automusealização através do vídeo, na literatura confessional e no memorialismo”.⁸⁵ O espaço do museu tornou-se híbrido, como enfatizou Canclini.⁸⁶

Huyssen, em sua observação sobre a relação das vanguardas com o museu, afirma que o enfraquecimento do vanguardismo na prática estética desde a década de 1970 colaborou para o “crescimento (embora, é claro, não difundido) de uma certa nebulosidade na fronteira entre o museu e os projetos de exposição, que parecem caracterizar o cenário dos museus atualmente”,⁸⁷ que não abrigam mais apenas as riquezas do passado. Além disso, nas últimas décadas presenciou-se a reivindicação do espaço do museu para a exibição de uma cultura que foi reprimida no passado, de tradições esquecidas que pouco a pouco vêm sendo exibidas, seja em espaços construídos exclusivamente a elas, ou em exposições temporárias.

Na tentativa de esclarecer a recente tendência à musealização da cultura pós-moderna, Huyssen apresenta três modelos explicativos:

Em primeiro lugar temos o modelo de orientação hermenêutica da ‘cultura como compensação’, defendido por filósofos neoconservadores alemães que regressam à filosofia social de Arnold Gehlen, à hermenêutica da tradição de Gadamer e à tese filosófica de Joachim Ritter, na qual a erosão da tradição na modernidade provocaria órgãos de recordações tais como as humanidades, as sociedades de preservação histórica e os museus. Em segundo lugar, há a teoria pós-estruturalista e a teoria secretamente apocalíptica da musealização como um câncer terminal do nosso *fin de siècle*, articulada por Jean Baudrillard e Henri Pierre Jeudy. E, finalmente, o modelo menos desenvolvido, embora mais sugestivo, de orientação sociológica e de Teoria Crítica, que defende o surgimento de um novo estágio do capitalismo consumista, o *Kulturgesellschaft*.⁸⁸

Na teoria da compensação, o museu é visto como um lugar que compensa a instabilidade criada pela modernização e a crescente velocidade das inovações científicas, técnicas e culturais: um lugar escondido no seio da cidade moderna que procura mostrar que as tradições não foram atingidas pela modernização. Na opinião de Huyssen, esta teoria é falha, uma vez que afirma ao invés de questionar o caos externo,

⁸⁵ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 223.

⁸⁶ CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 301.

⁸⁷ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 232.

⁸⁸ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 238.

“implicando um ponto de vista dissonante com a natureza, especular e espetacular das práticas do museu contemporâneo”.⁸⁹ Além disso, essa teoria estaria profundamente arraigada em valores nacionalistas, ignorando o pluralismo multicultural a que o museu se estendeu.

Oposta à teoria da compensação, a teoria da simulação e da catástrofe da musealização vê o museu como uma “máquina de simulação”, uma tentativa de transformar o real em peça de museu, de congelá-lo, a fim de esconder sua agonia; o museu é comparado aos instrumentos da mídia. Para Huyssen, essa teoria se aproxima das velhas críticas da ossificação da cultura e das artes e “nem mesmo reconhece qualquer uma das tentativas vitais de se trabalhar com o passado reprimido ou marginalizado, e tampouco reconhece as diversas tentativas de se criarem meios alternativos de atividades para o museu”.⁹⁰ É uma visão apocalíptica, contrária ao museu, à medida que vê nele o fim para qualquer artefato cultural, que se torna morto e sepultado sem qualquer relação com o presente.

A *Kulturgesellschaft*, teoria que, segundo o crítico, ainda precisa ser mais desenvolvida, por sua vez, designa “uma sociedade na qual as funções da atividade cultural crescem como uma agência socializadora quase sempre contrária à ideia de nação, família, profissão e Estado”.⁹¹ Huyssen vê nessa teoria o começo de uma lúcida discussão sobre o papel e a importância do museu frente à mídia, por exemplo. O museu não estaria, nesse sentido, separado da modernização, mas ligado a ela e disposto a oferecer o que a mídia não pode oferecer. Assim, o crítico defende que o objeto museico carrega em si “uma espécie de dimensão anamnésica, um tipo de valor de memória”,⁹² e é através dessa dimensão que estabelece um contato diferente com o espectador:

Não importa o quanto seja frágil a relação entre o objeto do museu e a realidade que documente, pois de qualquer maneira ele é exibido ou está na mente do espectador. Sendo um objeto ele contém um registro da realidade que nem mesmo a transmissão ao vivo de uma televisão pode assegurar. Onde o meio é a mensagem e a mensagem é uma imagem fugaz na tela, o real continuará sempre e inevitavelmente bloqueado. Onde a mídia é presença e apenas presença, e a presença signifique uma transmissão ao vivo do noticiário, o passado será necessariamente bloqueado. De um ponto de vista da mídia especificamente materialista, não faz sentido descrever o museu pós-moderno como mais outro aparato de simulação.⁹³

⁸⁹ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 243.

⁹⁰ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 246.

⁹¹ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 246.

⁹² HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 249.

⁹³ HUYSSSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 250.

Huyssen acredita, portanto, que o museu, apesar de todas as transformações que sofreu, e muitas vezes tirando partido delas, sobreviveu em função da materialidade dos objetos e do valor memorialístico que apresentam. Os museus seguem oferecendo “múltiplas narrativas de significado”⁹⁴ e nutrindo a fruição do espectador. Além disso, alimenta o imaginário dos escritores, como o de Calvino, que, em sua reflexão sobre os espaços de documentação e arquivamento, voltou-se ao museu, aproximando-o à enciclopédia e ao dicionário, em seu livro *Palomar*. Não só em “O museu dos queijos”, mas também nos outros dois textos que compõem a parte intitulada “Palomar vai às compras” o escritor acaba por tocar na questão do museu e de um saber documentado que é indiferente ao consumidor.

Em “Um quilo e meio de *confit de canard*”, Palomar reverencia e contempla, nostalgicamente, os frascos de vidro com iguarias de todos os tipos, em uma charcuteria de Paris que, diferentemente dos supermercados anônimos, preserva o saber dos antigos e bons estabelecimentos gastronômicos. Enquanto para o restante dos fregueses que ali se encontram essas iguarias não representam mais que um prato a ser posto na mesa, para o personagem são guardiãs de um saber acumulado por gerações, portadores de uma memória que merece ser reverenciada:

Em toda a volta sobre os balcões de mármore a abundância triunfa sob as formas elaboradas da civilidade e da arte. Nas fatias de patê de animais de caça as escapadas e os voos do brejo se fixam para sempre e se sublimam numa tapeçaria de sabores. As galantinas de faisão se alinham em cilindros rosa-cinza coroados, para autenticar a própria origem, por duas patas de pássaros como artelhos que se projetam de um brasão heráldico ou de um móvel do Renascimento.

Através dos invólucros de gelatina destacam-se grandes manchas de trufa negra postas em fila como botões na fantasia de pierrô, como notas de uma partitura, constelando o variegado róseo dos canteiros de patês de *foie gras*, dos frios, das terrinas, galantinas, fatias de salmão, fundos de alcachofra guarnecidos como troféus. O motivo condutor das rodela de trufa unifica a variedade das substâncias como o negrejar de um traje a rigor num baile a fantasia, e determina o vestuário da festa de alimentos.⁹⁵

As iguarias expostas na loja de carnes parisiense, assim como os queijos expostos em outra loja, conservam, segundo o olhar de Palomar, todo o seu passado, toda a memória do que foram antes, memória que ilumina a fantasia do personagem, fazendo-o recordar de outros tesouros e preciosidades, como um móvel do Renascimento, por exemplo. Fascinado, vê na riqueza das iguarias “uma glória pantagruélica que se expõe

⁹⁴ HUYSEN. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa, p. 251.

⁹⁵ CALVINO. *Palomar*, p. 64.

nas vitrines e balcões”,⁹⁶ em lembrança ao personagem glutão de Rabelais. Seu olhar, conforme ressalta o narrador, “transforma cada iguaria num documento de história da civilização, num objeto de museu”,⁹⁷ assim como faz com os queijos.

Também em “O mármore e o sangue”, terceiro texto da série, Palomar encontra-se em uma loja em Paris. Desta vez, o olho do personagem desliza sobre as peças de carnes que se alinham nas bandejas dispostas no balcão de mármore, observando atentamente a espessura e as cores das carnes. Os vários tons de vermelho chegam a embriagá-lo e ele se sente ali como num espaço de reverência:

As reflexões que um açougue inspira a quem entra nele com a sacola de compras envolvem conhecimentos transmitidos por séculos em vários ramos do saber: a pertinência das carnes e dos cortes, o melhor modo de cozer cada peça, os ritos que nos permitem aplacar o remorso pelo sacrifício de outras vidas com a finalidade de alimentar a nossa. [...] Uma devoção reverente por tudo o que diz respeito à carne guia o senhor Palomar, que se dispõe a comprar três bifés. Entre os mármore do açougue ele se detém como num templo, cômico de que sua existência individual e a cultura a que ele pertence são condicionantes desse lugar.⁹⁸

Nesse fragmento, a loja não é comparada a um museu, mas a um templo. Ainda assim, o narrador refere-se a conhecimentos acumulados e que merecem ser reverenciados, como nos outros dois textos. O templo é um espaço sagrado, assim como é “sagrado o entusiasmo pelo qual se sente invadido”.⁹⁹ O personagem parece não estabelecer tantas diferenças entre um espaço e outro, o do museu e o do templo, à exceção de que neste demonstra compaixão pelo objeto exposto – o animal –, uma vez que se lembra do sacrifício necessário para que o boi ou o carneiro estivesse ali, pronto para alimentá-lo: “o estado de ânimo de Palomar na fila do açougue é ao mesmo tempo de contida alegria e de temor, de desejo e de respeito, de preocupação egoística e de compaixão universal, o estado de ânimo que talvez exprimam na oração”.¹⁰⁰

Esses espaços se confundem e confundem o olhar e a memória de Palomar que, imbuído de certa agonia, diante da abundância de queijos e de certa vertigem provocada pela tentativa de classificar e ordenar os espécimes, é tomado de um repentino esquecimento e não consegue fazer o pedido saboroso e elaborado que havia planejado. Nos três textos, o humor de Calvino soma-se a um olhar melancólico, assim como em

⁹⁶ CALVINO. *Palomar*, p. 64.

⁹⁷ CALVINO. *Palomar*, p. 64.

⁹⁸ CALVINO. *Palomar*, p. 70.

⁹⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 70.

¹⁰⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 72.

todo o livro. A loja, o museu e o templo são tomados como espaços de cultura e conhecimento – de si e do mundo – e reverenciados pelo personagem como documentos de uma civilização, em meio a uma sociedade consumista, que não tem o olho “adequado” para a contemplação, tampouco para a reflexão, como o olho de Palomar.

Esse livro de Calvino também sugere que o museu pode ser pensado como espaço de embriaguez e de sonho, o que remete à reflexão que Benjamin faz dos museus, em um conjunto de fragmentos das *Passagens* que tem como título “Morada do sonho, Museu, Pavilhão Terminal”. Aqui, o filósofo escreve: “Moradas de sonho coletivo: passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, estações ferroviárias”.¹⁰¹ A comparação do museu com a estação de trem, como se observou, foi feita também por Proust, para quem ambos os espaços carregam um simbolismo de morte – morte que, por sua vez, prefiguraria um renascimento. Para Benjamin, essa morte acaba por caracterizá-lo como um lugar de sonhos, de concretização do imaginário coletivo, que no século XIX viveu uma sede de passado, deixando-se impregnar por ele. O filósofo acrescenta:

Existem relações entre a loja de departamentos e o museu, sendo que o bazar serve de meio-termo. O acúmulo de obras-de-arte no museu as aproxima das mercadorias, que, quando oferecidas ao transeunte em grandes quantidades, despertam nele a ideia de que uma parte delas deveria lhe caber.¹⁰²

Na esteira de Benjamin, de certa forma, Calvino compara a loja ao museu e a obra de arte (ou o artefato histórico) à mercadoria. Essa comparação levada a cabo pela reflexão de Palomar desperta-lhe a fantasia, chegando mesmo a imaginar que naquela montanha de “gordura de pato aflora uma figura feminina, besunta de branco a pele rósea, e ele logo se imagina perseguindo-a naquelas avalanches densas, abraçando-a e fundindo-se com ela”.¹⁰³ Nesse universo onírico, acredita que é o único merecedor das iguarias encerradas nos frascos de vidro da charcuteria, e que na loja de queijos há uma peça que está a sua espera, ou mesmo que participa de uma simbiose com o boi suspenso no açougue. O passado que o personagem reverencia nas lojas parisienses causa-lhe uma embriaguez, a qual o separa e o diferencia de todos os outros consumidores, estes encerrados em outro sonho, o sonho do consumo.

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. Morada do sonho, Museu, Pavilhão Terminal. In: _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 449.

¹⁰² BENJAMIN. Morada do sonho, Museu, Pavilhão Terminal, p. 458.

¹⁰³ CALVINO. *Palomar*, p. 63-64.

Em *As cidades invisíveis*, Calvino imagina outro museu, na cidade de Fedora, em cujo centro há um palácio de metal que contém em cada cômodo uma esfera de vidro. Em cada esfera, é possível ver uma cidade azul que é o modelo de outra Fedora, diferente da cidade construída:

Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro.

Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto do baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia).¹⁰⁴

O museu das cidades idealizadas pelos habitantes de Fedora reúne e preserva não o passado realizado, mas o passado que poderia ter sido, imaginado e sonhado pelos habitantes. As esferas de vidro expõem suposições de cidades. Contudo, evidencia Marco Polo, a cidade de pedra e as cidades colecionadas são igualmente reais, assim como são igualmente supostas, merecendo todas elas um lugar no atlas do imperador. O museu imaginário de Calvino se constrói em um jogo de suposições, a partir do qual se supõe que Fedora nada mais é que apenas o museu do palácio de metal, e que a metrópole cinzenta não existe. O espaço da cidade seria comparado, assim, ao museu, um museu em constante devir. Ali, preserva-se e contempla-se a memória de desejos e sonhos, os quais transformaram o espaço da cidade num museu sem fim, que reúne o tangível e o intangível.

Além dos museus imaginários de *Palomar* e *As cidades invisíveis*, Calvino tratou desses espaços nos ensaios de *Coleção de areia*, em que descreve exposições temporárias realizadas em Paris, três delas no Grand Palais e as outras no Centro Pompidou, Centro Cultural Belga, Museu de Artes e Tradições Populares, Fundação Nacional de Artes Gráficas e Plásticas, Maison de Balzac e Louvre. O escritor define esses textos como “crônicas de passeios pelas salas de galerias parisienses”,¹⁰⁵ em que a observação dos objetos expostos chega a um processo de conhecimento, função que o museu tem desde sua origem. Tais textos, que se diferem da produção ensaística de

¹⁰⁴ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 32.

¹⁰⁵ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 7.

Calvino por seu caráter aparentemente desprezioso enquanto crítica literária ou ativismo intelectual, são escritos em uma mescla de narração, descrição e reflexão, característica que acabou por influenciar sua ficção. Nesses ensaios, acompanha-se o caminhar do narrador, que se detém diante de certo objeto, descreve-o, por vezes narra uma história que lhe vem à lembrança e apresenta uma reflexão ou mesmo um questionamento sobre determinado tema.

Como já se observou, as exposições que Calvino descreve estão longe de interessarem os críticos de arte, exposições que naquelas décadas, 1970 e 1980, começam a surgir em museus e galerias, ao que parece, a fim de desierarquizar saberes e culturas. No primeiro texto, é o privado e extremamente íntimo que solicitam a atenção do visitante, como a coleção dos cadernos de *Messenger*, que visa romper a fronteira entre a vida cotidiana e a obra de arte. Outro texto que apresenta a problemática do museu e do que ele deve ou pode expor é “O museu dos monstros de cera”, que trata da exposição itinerante do Grande Museu Anatômico-etnológico do Dr. P. Spitzner, em que estátuas de cera revelam enfermidades, deformidades e, também, a estranheza de algumas civilizações. Nesse texto, Calvino convida o leitor à reflexão sobre o que comumente apartamos de nosso olhar – o insólito e seu lugar na cultura moderna.

Desde 1856, durante mais de oitenta anos, o acervo de Dr. P. Spitzner foi apresentado como atração em feiras nas cidades da Bélgica. Antes disso, tinha se instalado em Paris em uma sede estável, com características de uma instituição científica. Calvino o visitou em 1980, no Centro Cultural Belga, na capital francesa, depois de reconstruído. Desde quando foi criado, como instituição de documentação científica, até receber o *status* de patrimônio cultural que merece ser salvaguardado e exposto, tendo passado por uma fase errante e ficado esquecido por anos em um depósito, o acervo desse suposto médico definiu-se como um museu. No ensaio, Calvino ressalta que “a não bem definida empresa do dr. Spitzner também teve de lutar contra a hostilidade dos bem-pensantes, as censuras da autoridade, os protestos dos pais de família”,¹⁰⁶ vicissitudes que também viveu a esposa de Spitzer quando decidiu colocá-lo novamente em funcionamento nos anos 1920.

Ainda que tenha sido inaugurado como uma instituição científica, o museu do Dr. Spitzner, que começou com 80 peças que provinham da coleção de modelos patológicos

¹⁰⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 34-35.

do Dr. Dupuytren, como informa o texto de Calvino, permaneceu a maior parte dos anos, desde sua criação, como atração em feiras, isso devido ao seu caráter de espetáculo, ausente ou discreto nos museus anatômicos do século XIX e que caracterizaria muitos outros museus posteriores, sobretudo os das últimas décadas, como destacou Huyssen. O Museu Sptziner conjugava o espírito de conhecimento com uma intenção moralizante – “o folheto do programa se iniciava com uma espécie de decálogo de propaganda da saúde; as visões horripilantes [...] deviam inculcar nos jovens o terror das doenças venéreas e do alcoolismo”¹⁰⁷ – e a essa mistura acrescentava, ainda, a espetacularização, o que o aproximava do ambiente da feira, dos “barracões, tiros ao alvo e picadeiros”.¹⁰⁸ Esse caráter espetacular encontra-se desde a fachada, de tela pintada de vermelho e frisos dourados, a que se acrescentam a música abafada de banda do interior, a voz dos apregoadores e dos cicerones, o caráter cerimonioso de algumas cenas e os cartazes com a imagem dos irmãos siameses, por exemplo. Esse museu é um museu híbrido, antecedente, pode-se dizer, dos museus das décadas de 1970 e 1980 citados por Clanclini para exemplificar a agonia das coleções, assim como híbrido também é o museu dos queijos de Calvino, imaginado muito tempo depois da criação daquele museu de monstros de cera.

A maioria das outras exposições a que se dedica Calvino despertam-no pelo caráter narrativo das imagens ou pela temática: a escritura. Para o comentário das imagens, além do repertório de leitura que o escritor evoca, por vezes colaboram os textos explicativos que acompanham as telas, as gravuras e os objetos, que têm o intuito de informar sobre os objetos expostos. Assim Calvino descreve a primeira gravura observada na exposição “A América vista pela Europa”, realizada no Grand Palais:

Estas são as orlas da Espanha de onde o rei Fernando de Castela dá ordem de zarpar às caravelas. E este braço de mar é o oceano Atlântico que Cristóvão Colombo atravessa alcançando as fabulosas ilhas das Índias. Colombo se debruça da proa de seu navio e o que vê? Um cortejo de homens e mulheres nus que saem de suas choupanas. Havia passado apenas um ano da primeira viagem de Colombo, e assim um gravurista florentino representa a descoberta daquela que, na época, não se sabia que seria a América. Ninguém ainda suspeitava de que se iniciava uma nova era na história do mundo, mas a emoção suscitada pelo acontecimento se difundira em toda a Europa. O relato de Colombo inspira imediatamente um poema em oitavas do florentino Giuliano Dati, no estilo de uma trova cavalheiresca, e esta gravura é exatamente uma ilustração do livro.¹⁰⁹

¹⁰⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 33.

¹⁰⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 33.

¹⁰⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 18.

Calvino, aqui, trata de uma ilustração de um livro de poemas inspirados no relato de Colombo, ou seja, um texto comenta uma imagem, que por sua vez ilustra um texto (o poema) inspirado em outro texto (o relato). Nessa descrição, evidencia-se a relação que se estabelece entre as artes e os diversos textos, da qual Calvino se serve para dar forma a seu ensaio e seu livro, fazendo dele também um “catálogo de exposição”, como os livros que resenha e que inclui no seu. O verbo “expor”, do latim *exponere*, além de “pôr à vista; apresentar em exposição, mostrar”, “fazer conhecer, revelar, descobrir”, significa também “contar, narrar, referir”.¹¹⁰ Nas exposições que o escritor visita e também no seu livro, essas acepções se misturam: a exposição ganha caráter de narração e o livro, de exposição.

Em “O viajante no mapa”, dedicado à exposição “Cartas e figuras da Terra”, realizada no Centro Pompidou de Paris, Calvino se detém no aspecto narrativo dos mapas. As cartas romanas, primeiras tentativas de fixar os lugares no papel, são rolos de pergaminhos que apresentam uma imagem linear, como um “memorando da sucessão das etapas, o traçado de um percurso”.¹¹¹ Esse aspecto linear das primeiras cartas suscita comparações com a literatura: “Seguir um percurso do início até o fim dá uma especial satisfação tanto na vida quanto na literatura (a viagem como estrutura narrativa) [...]”.¹¹² A cartografia, sobretudo em seus primórdios, não deve ser interpretada apenas quanto ao aspecto espacial, mas também quanto ao temporal, conclui Calvino.

Outra exposição, intitulada “O nascimento da escritura”, é descrita, por sua vez como “uma mostra para ser lida por inteiro: nos painéis explicativos, indispensáveis, e – na medida do possível – nos textos dos documentos originais em pedra, argila ou papiro”.¹¹³ Também em “O romance dentro de um quadro”, que se refere a uma exposição “dossiê” do Louvre, organizada periodicamente e que reúne em torno de um dado quadro os documentos que explicam sua origem e desenvolvimento, é o aspecto da narrativa e da leitura, o seu estatuto de escritura, que merece a atenção de Calvino. O quadro de Delacroix, “A liberdade guiando o povo”, é assim descrito:

O quadro, que representa aos olhos de quem o vê o ímpeto, o movimento e o entusiasmo, parece ter sido pintado de um jato. No entanto, sua história mostra uma composição laboriosa, cheia de hesitações e de revisões, calculada detalhe a detalhe, numa justaposição de elementos heterogêneos e em parte preexistentes. Como obra alegórica, dir-se-ia que ela é animada

¹¹⁰ EXPOR. In: FERREIRA. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa, p. 863.

¹¹¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 25.

¹¹² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 26.

¹¹³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 47.

apenas por um ideal sentido passionadamente: porém a escolha de cada detalhe de vestuário, de cada arma empunhada tem um significado e uma história. Como obra realista, dir-se-ia que ela foi inspirada por uma cena real, por emoções colhidas no terreno da luta: porém se trata de um repertório de citações museográficas, um compêndio de cultura figurativa.¹¹⁴

Mais uma vez é o modelo de escritura que chama a atenção do escritor, sempre disposto a destringir as práticas artísticas, não só as narrativas e literárias. Sobre o quadro de Delacroix, conclui que é ele próprio uma coleção e um museu de citações, assim como seu livro. Os dois últimos textos dessa parte sobre as exposições não se excluem dessa temática. Em “Digam com os nós”, texto sobre a exposição “Nós e amarrações”, visitada por Calvino na Fundação Nacional de Artes Gráficas e Plásticas, a linguagem dos nós é tomada como “uma forma primordial de escrita”,¹¹⁵ “ápice ao mesmo tempo da abstração mental e da manualidade”.¹¹⁶ Em “Escritores que desenham”, comenta uma exposição de desenhos de escritores franceses do século XIX, montada na Maison de Balzac. Insólita como todas as outras mostras, esta também procura mostrar o que está à margem daquilo que alcança visibilidade; “um horizonte de expressão diverso daquele das palavras é o impulso que inspira muitos [dos] pictogramas traçados à margem de páginas repletas de texto”,¹¹⁷ conclui Calvino antes de comparar a atividade do escritor e do pintor, citando a frase do *Diário* dos irmãos Goncourt que lê na exposição: “À felicidade da mão e do olho no primeiro corresponde o suplício do cérebro no segundo; e o trabalho que para um é um prazer, para o outro é um sofrimento...”¹¹⁸

Como se observa, nessa primeira parte de *Coleção de areia* que reúne textos sobre exposições, assim como em todo o livro, chama a atenção a observação meticulosa do escritor, que acaba refletindo sobre o próprio fazer artístico quando em seus passeios pelas galerias. O livro é uma reunião de textos que se encontravam dispersos em periódicos e que ganharam outro sentido quando dispostos na coletânea, textos que tratam de objetos que foram uma vez apresentados em museus ou galerias também como uma iniciativa de tirá-los do esquecimento. A coleção se apresenta como tema e como método, em uma espécie de *mise en abyme*. Os objetos expostos, os livros resenhados e os relatos de viagem são todos tomados como coleções. Reconhecendo-se ele próprio como colecionador, no primeiro texto da coletânea, Calvino trata também a

¹¹⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 62-63.

¹¹⁵ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 68.

¹¹⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 71.

¹¹⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 77.

¹¹⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 77.

literatura, essa “série de linhas escritas”, como coleção, pois se constitui da ordenação e arquivamento de textos próprios e textos alheios.

Além de coleção, o livro se apresenta como museu, pois, ali, o descrever e o narrar se mesclam ao expor e ao mostrar. Assim como a coleção, o museu é uma forma de arquivamento, que pode ser menos ou mais ordenada. Benjamin já alertara para esse aspecto das coleções: a dialética entre a ordem e a desordem.¹¹⁹ Como o livro-museu de João Cabral de Melo Neto, o livro-museu de Calvino “tanto pode ser caixão de lixo ou arquivo”, não importa se menos ordenado, como o caixão de lixo, em que se deposita o que a princípio e aparentemente não tem importância alguma, ou mais ordenado, como o arquivo, que pressupõe certo arranjo ou organização. Ele se constitui museu porque é uma reunião de coisas várias, uma miscelânea. Cabral publicou seu *Museu de tudo* em 1975. Os versos citados como epígrafe deste capítulo são do primeiro poema do livro, que lhe dá o título:

O museu de tudo

Esse museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.¹²⁰

A ideia de um museu de tudo remete à intenção de totalidade intrínseca a qualquer coleção e que moveu muitos dos primeiros colecionadores e enciclopedistas, que pretendiam com suas obras catalogar e ordenar o mundo. Não se pode criar um museu de tudo, como se sabe. O poeta ironiza essa pretensão, explicando-se quanto à ausência do “vertebrado”, do risco e acabamento rigorosos nesse seu livro. Também Calvino, diferentemente das séries narrativas analisadas no primeiro capítulo, muitas delas meticulosamente organizadas, construídas a partir de uma rígida moldura, apresenta seu museu de tudo, em *Coleção de areia*, com a sutil intenção, ao que parece, de salvar seus textos da dispersão e dar-lhes uma morada, como um legítimo colecionador.

¹¹⁹ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 228.

¹²⁰ MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 269.

2.3 O arquivo e a memória do mundo

Para Scarpa, *Coleção de areia* é “um livro de descrições que não se deixa descrever; é um livro apinhado, assimétrico, lotado de coisas, e, portanto, translúcido e impalpável, sem pontos de apoio ou instruções de usos”.¹²¹ Essa definição o aproxima mais de um caixão de lixo, em que as coisas permanecem desordenadas. Contudo, o crítico, parágrafos antes, sugere que esse livro é “o mais desordenado elogio da ordem que Calvino concebeu”.¹²² É um caixão de lixo a que se pretendeu dar uma ordem. Nascido, sobretudo, dos jornais, espaço por excelência da transitoriedade da informação e da notícia, o livro concede aos textos ali reunidos um caráter de arquivo, como se eles não tivessem outro lugar senão uma coleção de areia. Uma ordem que se dá a partir da desordem, que tem origem na desordem.

Foucault, em *Arqueologia do saber*, particularmente no capítulo em que trata da relação entre o *a priori* histórico e o arquivo, argumenta:

o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.¹²³

Para o filósofo, o arquivo não é o conjunto conservado de documentos do passado de uma determinada cultura e que representa sua identidade, tampouco as instituições que registram os discursos que consideram merecedores de lembrança, mas um sistema de discursos que surgem a partir de um jogo de múltiplas relações e que “rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”.¹²⁴ É a singularidade que o alimenta, aliás o arquivo é ele próprio um gerador de singularidades; está entre a tradição e o esquecimento e, nesse interstício, possibilita que os enunciados perdurem e se modifiquem regularmente. O arquivo, portanto, não pode ser descrito em sua

¹²¹ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 91.

¹²² SCARPA. *Italo Calvino*, p. 90.

¹²³ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 147.

¹²⁴ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 147.

totalidade, “dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa [...]”.¹²⁵

É no âmbito dessa discussão que o livro de Calvino é tomado, também, como arquivo, cujos textos são fragmentos, figuras distintas, que se agrupam a partir de múltiplas relações e não de um mero acúmulo; não se constitui uma “massa amorfa”, apesar de sua heterogeneidade. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, no texto que defende a rapidez como um valor a ser preservado no próximo milênio, o escritor afirmaria:

numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita.¹²⁶

A escrita e o livro constituiriam, nesse sentido, *loci* da prática arquivista, já que promove aquela comunhão, aquela relação múltipla de figuras distintas, como ressaltou Foucault. Em *Coleção de areia*, essa prática é tomada como um processo criativo, que surge a partir da tentativa de recolher o disperso e conjugar o distinto.

Além de caracterizar o seu processo criativo, não só em *Coleção de areia*, mas também nos outros livros que apresentam uma estrutura cumulativa, como se observou no capítulo primeiro, Calvino também escreveu narrativas que têm como tema a problemática do arquivo e da memória, a exemplo de “A memória do mundo”, que saiu primeiramente em *Il giorno*, em 1967, e depois em um dos volumes de coletâneas das histórias cósmicas, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, em 1968.¹²⁷ O conto é narrado em primeira pessoa, pelo ex-diretor de uma organização misteriosa que prepara, há anos, uma espécie de arquivo universal:

o maior centro de documentação já projetado, um fichário que reúne e ordena tudo o que se sabe sobre cada pessoa e animal e coisa, tendo em vista um inventário geral não só do presente, como também do passado, de tudo o que houve desde as origens, enfim, uma história geral de tudo ao mesmo tempo, ou melhor, um catálogo de tudo, instante por instante.¹²⁸

¹²⁵ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 148.

¹²⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 58-59.

¹²⁷ Nas edições traduzidas no Brasil, o conto pode ser lido em *Um general na biblioteca e Todas as cósmicas*, traduções dos originais em italiano *Prima che tu dica 'Pronto'*, de 1993, e *Tutte le cosmicomiche*, de 1997.

¹²⁸ CALVINO. *Todas as cósmicas*, p. 332.

O narrador se dirige, durante todo o conto, como em uma conversa, àquele que supostamente seria seu sucessor na direção dessa organização e, a princípio, descreve tudo o que já se encontra documentado e os objetivos do trabalho:

não só os conteúdos das mais importantes bibliotecas do mundo, dos arquivos e dos museus, das edições dos jornais de todos os países já está em nossas fichas perfuradas, como também uma documentação coletada *ad hoc*, pessoa por pessoa, lugar por lugar. E todo esse material passa através de um processo de redução ao essencial, condensação, miniaturização, que ainda não sabemos em que ponto vai parar; assim como todas as imagens existentes e possíveis são arquivadas em minúsculas bobinas de microfilmes, microscópicos carretéis de fio magnético guardam todos os sons gravados e graváveis. É uma memória centralizada do gênero humano, é isso que estamos empenhados em construir, procurando armazená-la em um espaço o mais reduzido possível, como a memória individual do nosso cérebro.¹²⁹

Todo esse arquivo universal, que se pretende exaustivo, segundo informa o narrador, é realizado pensando no fim da vida na Terra, para que tudo o que se produziu até o momento se transmita aos outros que virão. Nessa memória arquivada, nada pode ficar de fora, “porque o que fica de fora é como se nunca tivesse existido”.¹³⁰ Essa a tarefa que cabe ao diretor da organização: impedir que nada fique fora dos registros. Contudo, o narrador acaba confessando ao seu interlocutor que essa prerrogativa é relativa: as informações desnecessárias, que poderiam perturbar as mais essenciais, mais importantes, não deveriam ser catalogadas, ou seja, o arquivo universal que se propõe a catalogar tudo é apenas uma seleção de dados que se supõem de “qualidade”, que merecem ser memorizados e conservados para o futuro.

O diretor da organização, em sua dúvida do que é ou não importante enquanto informação, acaba por registrar “bocejos, furúnculos, associações de ideias inconvenientes, assobios continuados e escondê-los no pacote de informações mais qualificadas”.¹³¹ E, como para se justificar, pergunta: “Quem pode afirmar que o universo não consiste na rede descontínua dos átimos não registráveis, e que nossa organização só controla o molde negativo, a moldura de vazio e insignificância?”¹³² Um arquivo que catalogasse apenas as informações tidas como importantes seria um arquivo distante da verdade e, por isso, além de bocejos e furúnculos, ele chegou a catalogar também “juízos, reticências, até mentiras”.¹³³ Uma dessas mentiras registradas, como o

¹²⁹ CALVINO. *Todas as cósmicômicas*, p. 332-333.

¹³⁰ CALVINO. *Todas as cósmicômicas*, p. 334.

¹³¹ CALVINO. *Todas as cósmicômicas*, p. 335.

¹³² CALVINO. *Todas as cósmicômicas*, p. 335.

¹³³ CALVINO. *Todas as cósmicômicas*, p. 336.

leitor saberá, é sobre sua própria vida: registrou-a como gostaria que fosse, ele o esposo mais invejável que já existiu e sua mulher, Angela, a esposa mais fiel:

De início, tudo o que eu tinha a fazer era enfeitar os dados que a nossa vida diária nos fornecia. A certa altura esses dados que encontrava sob meus olhos ao observar Angela dia após dia (e depois ao espia-la, ao segui-la, no final) começaram a se tornar cada vez mais contraditórios, ambíguos, a ponto de justificar suspeitas difamantes. O que eu poderia fazer, Müller? Confundir, tornar ininteligível aquela imagem de Angela tão clara e transmissível, tão amada e amável, ofuscar a mensagem mais esplendorosa de todos os nossos fichários? Eliminava esses dados dia após dia, sem hesitar. Mas sempre tinha medo de que em torno da imagem definitiva de Angela ficasse algum indício, algum subentendido, um rastro do qual se pudesse deduzir o que ela – o que a Angela da vida efêmera – era e fazia. Eu passava os dias no laboratório, selecionando, apagando, omitido. Estava com ciúmes, Müller; não com ciúmes da Angela efêmera – aquela já era para mim uma partida perdida –, mas com ciúmes daquela Angela-informação que sobreviveria por toda a duração do universo.¹³⁴

Com a intenção de registrar uma imagem imaculada de sua mulher, o ex-diretor corrompe os dados verdadeiros, catalogando, então, apenas mentiras. O arquivo destinado a registrar absolutamente tudo se degenera e acaba se transformando em uma máquina insidiosa que adultera e violenta não somente a informação ali contida, mas também aqueles que a registram: o narrador-personagem se transforma em um assassino e, Müller, vítima de suas perseguições, é morto exatamente no momento em que seria nomeado diretor da organização. Para que os dados perfeitos, mas mentirosos, da Angela-informação não fossem corrompidos pelos da Angela viva, o narrador a mata, assim como mata seus amantes, inclusive Müller:

Se na memória do mundo não há nada a corrigir, só o que resta a fazer é corrigir a realidade naqueles pontos em que ela não combina com a memória do mundo. Assim como apaguei das fichas perfuradas a existência do amante da minha mulher, tenho de apagá-la do mundo das pessoas vivas. È por isso que agora puxo a pistola, aponto-a contra o senhor, Müller, aperto o gatilho, mato-o.¹³⁵

O conto de Calvino, que se desenvolve entre o crime e o arquivo, retoma, de forma crítica, a ambição de recolher e arquivar o conhecimento do universo, ambição que remonta às antigas enciclopédias e que foi problematizada pela literatura, por exemplo, em *Bouvard e Pécuchet*, como já se observou, e no conto “A biblioteca de Babel”, de Borges, em que o universo é um imenso arquivo de livros, uma imensa

¹³⁴ CALVINO. *Todas as cósmicas*, p. 337.

¹³⁵ CALVINO. *Todas as cósmicas*, p. 338.

biblioteca cuja suposta perfeição (“quando se proclamou que a biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade”) esconde uma prisão infinita (“à desmedida esperança, sucedeu, como natural, uma depressão excessiva”).¹³⁶

O arquivo que a organização imaginária de Calvino pretende organizar corresponderia, hoje, à World Wide Web, que, para Eco, oferece um arquivo de informações que proporciona a “sensação de sermos opulentos e onipotentes, ao preço de não sabermos quais de seus elementos se referem a dados do mundo real, quais não, sem mais distinções entre verdade e erro”.¹³⁷ Imaginada muitos anos antes da criação da Web, essa organização que almeja conter a memória do mundo estava fadada ao erro desde sua concepção, pois um sistema que pretende arquivar tudo já, de início, deve ser considerado absurdo, isso porque o mundo é de uma multiplicidade tão grande que é impossível tentar catalogá-lo por inteiro. Apesar de fascinante e de motivar a criação de muitos escritores e artistas, a ideia de arquivar o todo é uma ilusão. Em texto escrito em 1972, quatro anos depois, Calvino trataria dessa impossibilidade de organizar as informações e apresentá-las em um conjunto coerente, por meio de métodos que foram se estabelecendo como suficientes:

Percebemos há um bom tempo: o depósito dos materiais acumulados pela humanidade – mecanismos, maquinários, mercadorias, mercados, instituições, documentos, poemas, emblemas, fotogramas, *opera picta*, artes e ofícios, enciclopédias, cosmologias, gramáticas, *topoi* e figuras de discurso, relações parentais e tribais e empresariais, mitos e ritos, modelos operacionais –, já não conseguimos mantê-lo em ordem. Os métodos continuamente retificados e atualizados durante os últimos quatrocentos anos para estabelecer um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar (e deixar de lado o que fica de fora) – aqueles métodos unificáveis numa metodologia geral, a História, isto é, a escolha de um sujeito denominado o Homem, a cada vez definido por seus predicados – sofreram muitas rachaduras e falhas para ter a pretensão de manter ainda tudo junto como se nada fosse.¹³⁸

Segundo o escritor, as crescentes modificações das últimas décadas – o crescimento em grande escala do gênero humano, a explosão da metrópole, o fim do eurocentrismo econômico-ideológico, a recusa dos excluídos de aceitar uma história pautada na anulação dos papéis – impedem uma organização coerente desses conjuntos de informação. Os instrumentos cognitivos disponíveis não dão conta de ordenar e

¹³⁶ BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de babel. In: _____. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1. p. 557.

¹³⁷ ECO. *A vertigem das listas*, p. 360.

¹³⁸ CALVINO, Italo. O olhar do arqueólogo. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 312.

interpretar uma realidade tão múltipla e fragmentada. Nesse sentido, a literatura teria um papel importante como campo que proporciona o encontro e o confronto de pesquisas e disciplinas diferentes, que se propõe a “tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”.¹³⁹

Scarpa, em sua lúcida análise do pensamento de Calvino a partir da década de 1960, afirma que as conquistas intelectuais amadurecidas pelo escritor nesses anos podem ser reduzidas essencialmente a duas, uma macroscópica e outra microscópica:

A primeira é uma clara visão morfológica das estruturas, dos parâmetros e dos códigos, das invariantes do pensamento, em cujos invólucros, contudo, Calvino iria reintegrar duas noções: a história [...] e a enciclopédia, ou seja, uma geografia do saber que consiste nos nexos que ligam cada ponto do saber a todos os outros. [...] A outra ferramenta intelectual – microscópica – a que Calvino se filia nos anos sessenta [...] é aquele tipo de sensibilidade que muitos anos depois Barthes definiria “*mathesis singularis*”, ou ciência do objeto único.¹⁴⁰

A ideia de enciclopédia, como se observou no capítulo anterior, acompanhou muitas das reflexões de Calvino, as quais culminaram no conceito de multiplicidade, apresentado na última conferência publicada em *Seis propostas para o próximo milênio*. Nesse texto, como se viu, o escritor procura traçar uma linhagem de escritores enciclopedistas do século XX que apresentam em sua literatura a relação de tudo com tudo, o que a caracterizaria como uma enciclopédia aberta, que toma o universo como uma totalidade potencial e múltipla. A enciclopédia é também tema do conto “Palomar e l’enciclopedia”,¹⁴¹ publicado na coluna “L’osservatorio del signor Palomar”, que Calvino manteve entre 1975 e 1977 no *Corriere della Sera* e na qual publicou os textos da série que, depois de uma seleção, se reuniram no livro dedicado a esse personagem. Aqui, Palomar se vê diante do primeiro volume da nova *Enciclopedia Einaudi*, publicado em 1977, que promete apresentar-se como um modelo diferente de enciclopédia, a fim de romper com a pretensão de exaustividade do enciclopedismo anterior. Com esse intuito, os organizadores reduzem o número de verbetes ao mínimo possível em favor daqueles mais importantes no âmbito da cultura contemporânea.

¹³⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 127.

¹⁴⁰ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 61.

¹⁴¹ CALVINO, Italo. Palomar e l’enciclopedia. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 2. p. 1796.

No conto, que está entre a narrativa e o ensaio,¹⁴² Palomar é apresentado como um “ávido degustador de enciclopédias”. A sua relação com esses livros sempre começou por uma consulta aleatória até chegar a uma leitura ininterrupta, a fim de que pudesse construir um discurso global, aspiração que se mostrava frustrante. Com o novo volume da Enciclopédia Einaudi em mãos, apresentada como um objeto completamente diverso, uma “enciclopédia toda por ler”,¹⁴³ compreende que deve procurar outro modo de leitura, chegando à seguinte conclusão:

Uma leitura exaustiva deve exigir regras do jogo menos banais. Se nas enciclopédias tradicionais Palomar era induzido a passar das partes a um todo inalcançável, nesta ele deverá seguir o caminho inverso: procurar o núcleo de totalidade mais denso e daí distanciar-se em direção às irradiações mais periféricas e sutis.¹⁴⁴

O personagem, então, decide começar pelo verbete que acredita ser o núcleo daquele volume, quiçá de toda a enciclopédia: *Anthropos*, o verbete mais extenso, com 55 páginas de texto e 34 de ilustrações. A escolha se dá não apenas porque a enciclopédia se propõe a enfatizar o horizonte das ciências humanas ou destas dentro do sistema das ciências, como indica o narrador, mas porque o tema sempre lhe causou grande entusiasmo. A partir daí, a narrativa apresenta as reflexões de Palomar sobre o que lê, sobre a relação entre o homem, a natureza e a cultura, sobre os limites entre o “sujeito e o objeto, humano e animal, regra moral e lei científica, racional e empírico”.¹⁴⁵ Desse verbete, Palomar passa àquele antecedente, que é justamente *Animale*, e, depois de reler os dois verbetes, percebe que, nessa sequência, a proximidade alfabética funciona como uma ordem do conhecimento. Assim, se apressa para consultar aquele posterior a *Anthropos*, e imediatamente lê: *Anticipazione*, em que o autor explica “como a neutralidade científica do observador é sempre relativa, porque os ‘esquemas de expectativa’ têm um papel em todo processo de conhecimento, não só, mas também, na percepção sensorial, pelo modo como são construídos os órgãos do sentido”.¹⁴⁶

¹⁴² Alguns dos textos publicados no *Corriere della Sera*, assim como outros publicados no *La Repubblica*, encontram-se, quatro deles, reunidos no terceiro volume de *Romanzi e racconti* e outros dois no segundo volume de *Saggi: 1945-1985*. Outros compõem o livro *Coleção de areia*, conforme organização do próprio Calvino. Essa distribuição variada dos textos, entre narrativa, ensaio e relato de viagem, por si só já revela o seu caráter híbrido.

¹⁴³ CALVINO. Palomar e l'enciclopedia, p. 1797.

¹⁴⁴ CALVINO. Palomar e l'enciclopedia, p. 1798.

¹⁴⁵ CALVINO. Palomar e l'enciclopedia, p. 1798.

¹⁴⁶ CALVINO. Palomar e l'enciclopedia, p. 1799.

Da leitura desses três verbetes, que se encontram no centro do volume, Palomar, como havia planejado, deve passar às outras partes:

ele pode prosseguir tanto em direção ao fim (*Astronomia*) quanto ao início do volume, onde (antes de *Abaco*) está, ao modo de introdução, o verbete *Enciclopédia* (de Alfredo Salsano). Duas imagens de uma totalidade centrífuga: a *Astronomia* das galáxias em fuga e a *Enciclopédia* de um saber cada vez mais difícil de manter em conjunto, em cujo centro há um *Anthropos* cada vez menos seguro do seu antropocentrismo. Eis que construiu a seu uso e consumo uma *Clavis universalis* do dia de hoje, toda já apresentada no primeiro volume da enciclopédia. Agora poderá passar do todo às partes.

O senhor Palomar pousa o volume na cabeceira. Adormece. Sonha com uma enciclopédia que se possa beber como um ovo fresco. Por meio de um furinho feito com um alfinete, sorve a gema. Não, no centro da gema está ele próprio, come já lhe aconteceu antes do nascimento, que devora dali de dentro o conteúdo do ovo e do mundo.¹⁴⁷

Tal qual nos outros textos de Palomar, como se observou, Calvino apresenta uma reflexão, com o humor que lhe é próprio, sobre as formas de organização do conhecimento. Se antes já era fascinado com as enciclopédias, diante da nova edição da Einaudi, que se propõe muito diferente das anteriores, o personagem se depara com um desafio ainda maior: desconstruir a maneira com que lê, tanto aquele livro quanto o mundo. O texto enfatiza o mérito da nova enciclopédia para, depois, reiterar a natureza ambígua da relação do personagem com os arquivos do conhecimento e do saber. Ainda que deseje fazer falar o mundo e dar-lhe uma ordem, sua consciência o lembra de que toda e qualquer iniciativa de ordená-lo será frustrante, mas nem por isso desiste de conhecê-lo, o mais que possa. Nessa relação, a princípio desconfortante, é que parece se resumir o pensamento de Calvino sobre os processos de compilação, acumulação e enumeração, que acabaram por influenciar muitas de suas preocupações estéticas e temáticas, orientando tanto a estrutura de vários de seus livros quanto a temática de muitas de suas narrativas.

O conceito de *mathesis singularis*, que caracteriza, segundo Scarpa, o pensamento microscópico de Calvino, por sua vez, é citado nos seguintes textos do escritor, sempre mencionando o pensamento de Barthes: na conferência sobre a exatidão, em *Seis propostas para o próximo milênio*, e no ensaio escrito em homenagem ao crítico francês, “Em memória de Roland Barthes”, publicado em *Coleção de areia*. A *mathesis singularis* que Barthes propõe em *A câmara clara* é uma ciência do objeto único e irrepitível: “Por que não haveria uma ciência nova por objeto? Uma *Mathesis singularis*

¹⁴⁷ CALVINO. Palomar e l'enciclopedia, p. 1800.

(e não mais *universalis*)?”,¹⁴⁸ Barthes pergunta, frente ao embate entre a ciência e a subjetividade, quando decide selecionar fotografias que “existiam” para ele.¹⁴⁹ Também Calvino reclamou por uma *mathesis singularis*, nos textos em que se concentrou naquilo que parece fugir constantemente dos sistemas, das ordens, dos catálogos, como se verá no capítulo seguinte.

¹⁴⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 19.

¹⁴⁹ BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 19.

Capítulo Terceiro

Do descontínuo ao monstruoso

Cada processo de desagregação da ordem do mundo é irreversível, mas os efeitos são escondidos e retardados pelas miríades de grandes números que contêm possibilidades praticamente ilimitadas de novas simetrias, combinações, acoplamentos.

Italo Calvino

3.1 A descontinuidade do mundo

O anseio de Barthes por uma ciência que não fosse universal, na contramão da *mathesis universalis* postulada por René Descartes em *Regras para a orientação do espírito*,¹ traduz o que ele próprio definiu como sua “resistência apaixonada a qualquer sistema redutor”.² Renunciando a estudar a fotografia segundo classificações ou modelos de interpretação já dados, ele se propõe a “formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria fotografia”.³ Esse direcionamento subjetivo – “Eis-me assim, eu próprio, como medida do ‘saber’ fotográfico”, declara –, denominou-o *mathesis singularis*. De acordo com Italo Calvino,

Essa ciência da unicidade de cada objeto que Roland Barthes continuamente margeou com os instrumentos da generalização científica e ao mesmo tempo com a sensibilidade poética aplicada na definição do singular e do irrepitível (essa gnosiologia estética ou eudemonismo do entender) é a grande coisa que ele – não digo nos ensinou, porque não se pode ensinar nem aprender – nos demonstrou que é possível: ou pelo menos que é possível buscá-la.⁴

Para achar o que seria a essência da fotografia, em *A câmara clara*, Barthes procura, a princípio, imagens que despertem seu interesse a partir de um elemento

¹ DESCARTES, René. *Regras para a orientação do espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Descartes propõe uma ciência única e universal que abarque todos os domínios do conhecimento humano, independente do objeto a ser estudado e capaz de apreender a realidade a partir da razão e das categorias da matemática.

² BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 19.

³ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 19.

⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 85-86.

surpreendente, comovedor – “o acaso” da imagem que “punge” quem a olha e que sempre “advém” de certo detalhe – o *punctum*.⁵ Este distingue-se do *studium*, outro componente que o crítico define para a fotografia, o qual se refere à “participação cultural” que o espectador estabelece com determinada imagem, à informação que a fotografia transmite. Como essa classificação dicotômica não se mostra suficiente para alcançar seu objetivo, Barthes decide mudar o rumo da análise:

Perambulando assim de foto em foto (para dizer a verdade, todas públicas, até agora), eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (o *eidos*) da Fotografia. Eu tinha que convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem.⁶

Barthes só descobriria o que para ele seria a essência da fotografia na “Foto do Jardim de Inverno”, em que sua mãe, morta há pouco, aparece menina ao lado do irmão. É nessa imagem que ele encontraria “todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de [sua] mãe”. Remontando o tempo, é nela que ele realiza, “utopicamente”, a “*ciência impossível do ser único*”,⁷ a *mathesis singularis*. Instituir uma ciência nova para cada objeto, a partir da qual as singularidades viessem à tona, é a maneira que Barthes encontra para salientar tudo o que foge à ordem e ao contínuo, de recusar uma ciência que procura dirimir as diferenças e ocultar o incomum e o irrepetível. Na esteira desse pensamento de Barthes, Calvino, em vários de seus textos, buscou por uma ciência da unicidade do objeto.

Os fragmentos de *Palomar*, como já mencionado no primeiro capítulo, examinam, entre vários outros aspectos, a continuidade e a descontinuidade com que se apresentam os elementos no universo. Esse exame é filtrado pelo olhar do protagonista que, muitas vezes, privilegia o elemento descontínuo em sua busca por compreender o universo e sua relação com o homem. Para o personagem, as respostas da ciência e da razão não são suficientes para descrever e explicar a multiplicidade e a complexidade do mundo e, por isso, suas observações caminham para além das certezas científicas, ainda que sigam um determinado “método”: “no intuito de evitar as sensações vagas, ele

⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 46.

⁶ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 91.

⁷ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 106 (grifos do autor).

predetermina para cada um de seus atos um objetivo limitado e preciso”,⁸ informa o narrador no primeiro fragmento do livro, “A leitura de uma onda”. Esse objetivo, contudo, não se apresenta como determinante para suas observações, sendo, por vezes, negligenciado ou alterado no curso da operação a que se propõe.

Em “A leitura de uma onda”, o personagem, quando observa as ondas na praia, percebe que, por mais que sejam “formas e sequências que se repetem” e, portanto, iguais e contínuas, elas são “autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção”.⁹ A percepção da descontinuidade e da diferença, aqui, está atrelada ao exame da repetição, como já mencionado: “cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra onda”.¹⁰ O descontínuo é percebido em decorrência do ato de demorar-se em observações, próprio do personagem, que vai à praia com este intuito: observar uma onda e defini-la em meio a todas as outras.

No fragmento exatamente posterior, é o seio nu de uma jovem banhista que suscita a reflexão do personagem que, procurando fugir de pensamentos indiscretos, retrógrados e machistas, conclui que seu olhar, que ora tende a afastar-se do seio ora a deter-se nele, não pode negligenciá-lo, pois a oscilação da paisagem – “mal o seio da moça penetre em seu campo de vista, perceba-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto”¹¹ – deve ser considerada natural e encorajar seu olhar, favorável à mudança dos costumes. Aqui, a observação do contínuo e do descontínuo é marcada pela avaliação que Palomar faz da própria compreensão que tem desse desvio que é o seio nu em uma praia. A atitude da banhista de se cobrir e sair aborrecida leva o personagem à seguinte conclusão: “O peso morto de uma tradição de maus costumes impede-a de apreciar em seu justo mérito as intenções mais esclarecidas”, ou seja, a aceitação do desvio e da descontinuidade nas tradições poderia colaborar para o estabelecimento da harmonia no universo.

Em outro fragmento, “O assovio do melro”, o descontínuo se apresenta não aos olhos, mas aos ouvidos do personagem, que se põe a escutar o piado dos pássaros: “um repertório das mais variadas manifestações sonoras envolvem-no num espaço acústico irregular e descontínuo, anfractuoso”.¹² Nesse espaço de descontinuidade, para o qual Palomar arrisca, inclusive, algumas classificações (“chilreios puntiformes, trilados de

⁸ CALVINO. *Palomar*, p. 7.

⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 8.

¹⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 8.

¹¹ CALVINO. *Palomar*, p. 13.

¹² CALVINO. *Palomar*, p. 24.

duas notas, uma breve uma longa, trucilares curtos e vibráteis, chamarizes, cascatas de notas que vêm em escala decrescente e se interrompem, caracóis de modulações que se curvam sobre si mesmas, e assim por diante até chegar aos gorjeios”¹³), é possível encontrar um equilíbrio, que não se caracteriza exatamente pela harmonia, mas pela leveza e pela transparência. Segundo a reflexão de Palomar, a linguagem dos melros se estabelecerá entre o assobio e o silêncio, a continuidade e a descontinuidade:

Talvez o valor daquela única palavra esteja no fato de ser repetida por um outro bico assoviante, de não ser esquecida durante o intervalo de silêncio. Ou, quem sabe, todo o diálogo consiste em dizer alto “estou aqui”, e a extensão das pausas crescente à frase o significado de um “ainda”, como se dissesse “ainda estou aqui, sou eu mesmo que aqui estou”. E se estiver na pausa e não no assovio o significado da mensagem? Se for no silêncio que os melros se falam? (O assovio seria neste caso um sinal de pontuação, uma fórmula como ‘dito, câmbio’). Um silêncio, na aparência igual a outro silêncio, poderia exprimir cem intenções diversas; até mesmo um assovio; falar calando-se, ou assoviando, é sempre possível; o problema é entender-se. Ou melhor, ninguém pode entender ninguém: cada melro acredita haver posto no assovio um significado fundamental para ele mas que só ele entende; o outro lhe contesta algo que não tem nenhuma relação com aquilo que ele disse; é um diálogo de surdos, uma conversa sem pé nem cabeça.¹⁴

O trecho citado evidencia a reflexão do personagem pautada pela incerteza. Ele não pretende dar uma explicação incontestável para os fatos; a tarefa que deseja cumprir, o seu trabalho, como definido no início do texto, é interrogar-se a respeito do que observa, sem almejar, contudo, uma conclusão definitiva. Palomar não sabe ao certo o que, no canto dos pássaros, é o contínuo e o que é o descontínuo. A mensagem estaria no silêncio ou no assovio? Provavelmente na relação entre os dois, ou seja, na intermitência, assim como a linguagem dos homens, que, nesse fragmento do livro, se apresenta ora pelos balbucios de Palomar, ora pelas frases completas ainda que curtas de sua mulher. Entendendo-se ou não, é por uma linguagem que se mostra descontínua que “continuam a assoviar e a interrogar-se perplexos, ele e os melros”.¹⁵

Também em “O gramado infinito”, Palomar acaba por se deter nessa relação do contínuo e descontínuo, quando observa que, em meio às ervas de sementeira, plantadas para constituírem um todo contínuo, sem interrupção, nascem ervas do mato espontaneamente, estabelecendo-se ali um “acordo cúmplice”, “uma tolerância resignada para a degradação”.¹⁶ É em função dessa cumplicidade instaurada entre as

¹³ CALVINO. *Palomar*, p. 24-25.

¹⁴ CALVINO. *Palomar*, p. 26.

¹⁵ CALVINO. *Palomar*, p. 28.

¹⁶ CALVINO. *Palomar*, p. 30.

ervas boas e as más que Palomar desiste de “limpar” o gramado, arrancando as ervas intrusas, e passa a fazer um cálculo estatístico desse espaço, tarefa que também se mostra inútil, pois percebe que é impossível contar todas as ervas que ali se encontram. Inútil também é aplicar nesse gramado a teoria dos conjuntos e subconjuntos, a próxima iniciativa do personagem para tentar ordenar esse espaço, pois um elemento externo como o vento, que muda as sementes de lugar, por exemplo, é capaz de transtornar a relação entre os conjuntos. Assim, chega à seguinte conclusão:

será “o gramado” aquilo que vemos ou vemos antes uma erva e mais outra e mais outra...? Aquilo que designamos como “ver o gramado” é apenas o efeito de nossos sentidos aproximativos e grosseiros; um conjunto existe somente quando formado por elementos distintos. Não se trata de contá-los, o número não importa; o que importa é fixar com um único golpe de vista as plantinhas individuais uma por uma, em suas particularidades e diferenças. E não apenas vê-las: pensá-las. Em vez de “pensar” o gramado, pensar naquela haste com duas folhas de trevo, naquela folha lanceolada um tanto curva, naquele corimbo delicado...¹⁷

Para Palomar, mais importante que “ver o gramado” ou a totalidade das ervas que o compõem, é ver cada planta em sua singularidade, pensá-la por meio de uma *mathesis singularis*, rejeitando qualquer modelo que pretenda reduzir ou ocultar a diversidade em um todo ordenado. Como em outros fragmentos do livro, também aqui, ainda que o personagem experimente ordenar o desordenado, fazendo uso de aparatos científicos, acaba por reconhecer a importância do descontínuo e do distinto, daquilo que perturba os conjuntos, a continuidade dos elementos visíveis. Como apontou Scarpa, “o aspecto mais tocante do senhor Palomar é a contradição em que vive: gostaria de fazer falar o mundo e dar-lhe ordem [...], mas ao mesmo tempo gostaria de abster-se de perturbá-lo, de perturbar a desarmonia do mundo pela qual se sente perturbado”.¹⁸ Essa abstenção, ele a encontra quando se põe a “pensar” o descontínuo não em relação com o contínuo ou apenas nessa relação, mas em si mesmo, também em si mesmo.

Esse “pensar” se deve, em boa medida, à grande tendência que os fragmentos do livro têm para a descrição, mesmo aqueles planejados para serem eminentemente narrativos ou meditativos, segundo o esquema ternário que Calvino definiu para o livro. É o modo descritivo de tratar o ser ou a coisa que salienta sua unicidade; destacados de um todo, é possível perceber-lhe as particularidades e diferenças e, conseqüentemente, a descontinuidade do mundo deixa de se esconder numa continuidade que é apenas

¹⁷ CALVINO. *Palomar*, p. 32.

¹⁸ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 206.

aparente. Dos fragmentos de *Palomar* em que a atenção do personagem se volta para esse único, destaca-se “O gorila albino”, que compõe, com “A corrida das girafas” e “A ordem dos escamados”, a série “Palomar no zoo”, em que a relação entre a ordem e a desordem da realidade exterior acaba por influenciar o pensamento do personagem que, como um reflexo do mundo, pende entre a harmonia e a desarmonia.

Em “A corrida das girafas”, a desarmonia dos movimentos desses animais fascina Palomar, desarmonia que é neutralizada por um “elemento unificador”, “dado pelas manchas do pelo, dispostas em figuras irregulares mas homogêneas, de contornos nítidos e angulosos; elas se ajustam como um exato equivalente gráfico aos movimentos segmentados do animal”.¹⁹ A constante que observa nas girafas é aquela comum aos exemplares da espécie: as manchas em forma de losango, assim como lhes é comum o modo desconjuntando de andar. Ambas as características são próprias das girafas e diferenciam-nas de outras espécies, de modo que, nesse fragmento que abre a série “Palomar no zoo”, o único é o único de um conjunto em relação aos outros conjuntos. Em “O gorila albino”, por sua vez, o único refere-se à descontinuidade dentro de um conjunto, o dos gorilas, o que dá à diferença outra dimensão: a da exclusão, da estranheza. Assim o narrador apresenta, pelos olhos de Palomar, o gorila albino exposto no zoo de Barcelona:

No zoo de Barcelona existe o único exemplar de símio albino que se conhece no mundo, um gorila da África equatorial. O senhor Palomar se destaca das pessoas que se apinham em seu pavilhão. Por trás da parede de vidro, Copito de Nieve (“Floco de Neve”, assim o chamam) é uma montanha de carne e pelo branco. Sentado e encostado numa parede está tomando sol. A máscara facial é de um róseo humano, sulcada de rugas; até mesmo o peito mostra uma pele glabra e rósea, como a dos homens da raça branca. Aquele rosto de traços enormes, de gigante triste, às vezes se volta para a multidão dos visitantes além do vidro, a menos de um metro dele; um lento olhar preenhe de desolação, de paciência e enfado, um olhar que exprime toda a resignação de ser o que é, único exemplar no mundo de uma forma não escolhida, não amada, toda a fadiga de carregar sua própria singularidade, toda a aflição de ocupar o espaço e o tempo com a própria presença tão embaraçante e tão vistosa.²⁰

Em virtude de seu albinismo, único na espécie, Copito de Nieve tornou-se alvo da curiosidade dos visitantes do zoológico de Barcelona, que expõe, como em espetáculo, esse exemplar da descontinuidade da natureza. Esse interesse pela diferença inscrita no corpo dos seres vivos (pelos chamados “fenômenos vivos”), como aponta Jean-Jacques

¹⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 74.

²⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 75.

Courtine, teve seu auge nas últimas décadas do século XIX, quando a exibição do anormal alcançou patamares de espetáculo e grande divertimento em feiras e circos, sobretudo nos *entre-sorts* (entre-e-sai). Esses entre-e-sai eram uma espécie de teatro montado em uma barraca ou apenas uma cortina, onde se expunham os fenômenos monstruosos: “A palavra é característica. O público sobe, ergue-se o fenômeno, emite um balido ou fala, muge ou estertora. Entra-se, sai-se, é isto aí”.²¹ Para Courtine, essa descrição dos entre-e-sai comprova que a visita dos curiosos à exposição dos monstros das feiras “possuía a banalidade rotineira dos divertimentos familiares”.²²

O zoológico de Barcelona citado no livro de Calvino, ao exibir o gorila albino aos olhos dos visitantes, atualiza, no final do século XX, a relação com o diferente e o anormal das exóticas feiras oitocentistas. Ainda que desprovido de todo o aparato de publicidade de que essas feiras lançavam mão – a exemplo dos cartazes e dos sons –, esse zoológico também se vale da anomalia para despertar a atenção dos visitantes. Destacado da multidão de curiosos, Palomar não se limita a ver o gorila albino como um “maravilhoso ao revés”,²³ segundo George Canguilhem definiu o monstruoso. O texto de Calvino descreve o animal a partir de suas características físicas – o róseo humano que o distingue dos outros gorilas, a face coberta de rugas, os traços enormes – para, então, abordar, segundo o olhar do protagonista, o sentimento de Copito diante do isolamento. Nesse sentido, o personagem chega a imaginar a relação que o gorila estabelece com o pneu de automóvel que segura entre as mãos, numa evidente aproximação com o homem: “Que será esse objeto para ele? Um brinquedo? Um fetiche? Um talismã?”,²⁴ pergunta. Estabelece-se, assim, uma relação quase que de piedade de Palomar para com aquele gorila:

Palomar imagina compreender perfeitamente o gorila, sua necessidade de alguma coisa que lhe aplaque a angústia do isolamento, da diversidade, da condenação a ser sempre considerado um fenômeno vivo, seja por suas mulheres e filhos, seja pelos visitantes do zoo. [...]

Dali pode-se abrir para ele uma escapatória em direção daquilo que para o homem é a busca de uma saída para a angústia de viver: investir-se a si mesmo nas coisas, reconhecer-se nos signos, transformar o mundo num conjunto de símbolos; quase um primeiro alvorecer da cultura na longa noite biológica. Para fazer isso o gorila albino dispõe apenas de um pneu de

²¹ VALLÈS, J. La rue. In: _____. *Ouvres complètes*. Paris: Livre Club Diderot, 1886. p. 459 citado por COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar – do século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 255.

²² COURTINE. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade, p. 55.

²³ CANGUILHEM, Georges. *O conhecimento da vida*. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 189.

²⁴ CALVINO. *Palomar*, p. 76.

automóvel, um artefato da produção humana, estranho a ele, privado de toda potencialidade simbólica, nu de significados, abstrato. Não se diria que contemplando-o se pudesse extrair dele grande coisa. Contudo, que haveria melhor do que um círculo vazio para assumir todos os significados que lhe quiséssemos atribuir? Talvez identificando-se com ele o gorila esteja a ponto de alcançar no fundo do silêncio as fontes das quais brota a linguagem, de estabelecer um fluxo de relações entre os seus pensamentos e a irredutível evidência surda dos fatos que determinam a vida...²⁵

Em “O gorila albino”, portanto, a reflexão sobre a condição anômala do animal acaba por levar Palomar a aproximá-lo do humano, a imaginar uma relação simbólica entre ele e o pneu que segura nas mãos, como uma forma de lidar com o isolamento.²⁶ O albinismo se inscreve na “irredutível evidência surda dos fatos que determinam a vida”,²⁷ confirmando, assim, aquele pendor da natureza, muitas vezes inexplicável, para o desvio e o monstruoso. A “existência de monstros questiona a vida quanto ao poder que ela tem de nos ensinar a ordem”,²⁸ afirma Canguilhem. Na esteira desse pensamento, Calvino, em seu texto, recorre à desordem e ao monstruoso para entender o humano e a vida. No final do fragmento, Palomar pensa:

Assim como o gorila tem seu pneu que lhe serve de suporte tangível para um frenético discurso sem palavras [...], também tenho essa imagem do símio branco. Todos rolamos nas mãos um velho pneu vazio por meio do qual queremos atingir o sentido último que as palavras não alcançam.²⁹

Se em outros fragmentos do livro são os objetos a desencadearem uma reflexão sobre o homem e a linguagem, aqui é a “imagem do símio branco”, exemplar confirmador da descontinuidade da natureza, que o faz. Em sua última tese sobre a cultura dos monstros, Jeffrey Jerome Cohen aponta para essa relação entre a monstruosidade e a humanidade: “os monstros trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas

²⁵ CALVINO. *Palomar*, p. 76-77.

²⁶ Outros ensaios de Calvino tratam da questão do animal não a partir de sua natureza anômala. Em “Le capre ci guardano”, o escritor questiona a comemoração realizada em São Fernando, na Califórnia, em homenagem às cabras sacrificadas no atol de Bikini, em virtude dos testes nucleares realizados em 1946, e chega a perguntar como as cabras e outros animais ali sacrificados julgariam a espécie humana diante desse ato cruel. Para Calvino, essa comemoração representa a hipocrisia característica do gênero humano. Em “Soggezione di un cane”, o escritor narra, em poucas palavras, a história de um cão que tinha e que lhe dava constrangimento, porque sempre imaginava que ele lhe fazia perguntas, como a antecipar, em certa medida, as discussões de Jacques Derrida em *O animal que logo sou*. Em “Il marxismo spiegato ai gatti”, Calvino parte de uma discussão que tem com um amigo filósofo sobre o uso da maiúscula na palavra “uomo” e o significado desta e tece algumas considerações sobre a diferença entre o homem e o animal, lembrando, ao final, o caso de um cão e um gato de um amigo escritor que dormiam juntos, como se tivessem tido uma “educação marxista”. Esses textos foram publicados inicialmente em 1946, no *Unità*, podem ser lidos em *Saggi*: 1945-1985.

²⁷ CALVINO. *Palomar*, p. 77.

²⁸ CANGUILHEM. *O conhecimento da vida*, p. 187.

²⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 77.

eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento *humano* [...]”.³⁰ O fragmento de *Palomar* dialoga com o pensamento de Cohen, ressaltando esse conhecimento humano que se inscreve no corpo do monstro.

Em 1963, Calvino já havia tratado da questão da anormalidade, neste caso humana, em *O dia de um escrutinador*, livro que parte de uma experiência vivida pelo escritor em 1953, quando esteve por alguns minutos no Cottolengo, o grande sanatório de Turim, como candidato do Partido Comunista. A essa primeira experiência, segundo Calvino insuficiente para escrever o conto que desejava, somou-se outra: em 1961 foi nomeado escrutinador e pôde assistir a todo o desenrolar das eleições naquele sanatório. Assim como outros textos seus, também este parte de uma experiência autobiográfica “ligeiramente deformada”³¹ e expressa as inquietações políticas de um comunista que avalia conceitos que lhe pareciam já consolidados, como o de normalidade e de humano, e outros que, por mais que fossem discutidos, ainda permaneciam no invólucro da indefinição, como o de comunismo e de história.

A narrativa acompanha o dia de trabalho de Amerigo Ormea, integrante do Partido Comunista nomeado escrutinador durante as eleições de 7 de junho de 1953, para uma seção dentro do Cottolengo. As reflexões do personagem aparecem fragmentadas e dispersas, próprias de uma experiência que vai se constituindo aos poucos, conforme as discussões dos membros da seção sobre os problemas corriqueiros do trabalho eleitoral e a aparição dos eleitores, cada um em sua estranheza e deformidade; e também segundo aquela prática que Calvino adotou em vários de seus textos: argumentar com o pensamento oposto, do adversário, para chegar com mais frieza e serenidade ao seu julgamento. Entre as reflexões que a experiência suscita em Amerigo, destacam-se aquelas referentes ao partido comunista, à religião e à história, que acabam por desencadear uma pungente definição do humano.

Para Amerigo, estar no Cottolengo era como “penetrar para além das fronteiras do seu mundo”: o grande instituto religioso que abrigava deficientes de todo o tipo, também chamado de Casa da Divina Providência, era “quase uma cidade dentro da cidade”, uma cidade invisível apartada do cotidiano dos cidadãos e que, à época das eleições, com o voto obrigatório, transformava-se em uma fábrica de votos do Partido Democrata Cristão. O edifício, descreve o narrador, constitui um “corpo disforme”, “de

³⁰ COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 55 (grifo do autor).

³¹ CALVINO, Italo. *O dia de um escrutinador*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 85.

contornos irregulares”, “que fora aumentando aos poucos mediante novos legados e construções e iniciativas”,³² como a espelhar a anormalidade que ali se abrigava, anormalidade esta que, ao se repetir, acaba por se tornar normalidade, constituindo, assim, um mundo em si, que desafia qualquer critério de separação ou exclusão. O narrador assim define esse mundo:

Era uma Itália oculta desfilando naquela sala, o avesso daquela que se exhibe ao sol, que anda pelas ruas e que pretende e produz e consome, era o segredo das famílias e das aldeias, era também (mas não só) o campo pobre com seu sangue aviltado, seus conúbios incestuosos na escuridão das estrebarias, o Piemonte desesperado que sempre acoisa o Piemonte eficiente e rigoroso, também era (mas não só) o fim das raças quando no plasma se fazem as contas de todos os males esquecidos de desconhecidos antecessores, a sífilis calada como uma culpa, a bebedeira único paraíso (mas não só, mas não só), era o risco de um erro que a matéria de que a espécie humana é feita corre sempre que se reproduz, o risco (previsível, ademais, com base no cálculo das probabilidades como nos jogos de azar) que se multiplica pelo número das novas insídias, os vírus, os venenos, as radiações de urânio... o acaso que governa a geração humana que se diz humana justamente porque acontece casualmente...³³

O trecho lista diversas causas da ruptura da ordem natural, que, por desafiar os critérios de beleza e perfeição, acaba por produzir monstros humanos condenados a viver escondidos, apartados da sociedade considerada normal e ordenada. Segundo Canguilhem, o termo “normal” designa ora um “fato capaz de descrição por recenseamento estatístico”, ou seja, a média de um caráter em uma multiplicidade de indivíduos, ora “um ideal, princípio positivo de apreciação no sentido de protótipo ou de forma perfeita”.³⁴ Essas suas definições estão imbricadas no conceito de monstruoso, que é o que foge à regra, à média – uma falha, um desvio – e, por isso, está muito distante da forma perfeita, ideal. A definição de monstruoso, portanto, se vale da ligação daquelas duas acepções do normal; fosse excluída uma ou outra, não existiriam monstros. A ruptura não seria mais que uma fuga à regra, sem um ideal a ser cumprido, a busca de uma forma aceita como justa, correta. Além disso, conforme argumenta Canguilhem, é porque o homem é um ser vivente e, conseqüentemente, passível às leis da vida, que o desvio morfológico se torna monstruoso:

Um fracasso da vida nos concerne duas vezes, pois um fracasso teria podido nos atingir e um fracasso poderia vir por meio de nós. É apenas porque, homens, somos viventes, que uma falha morfológica é, a nossos olhos

³² CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 12.

³³ CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 24-25.

³⁴ CANGUILHEM. *O conhecimento da vida*, p. 169.

viventes, um monstro. Nós nos supomos pura razão, pura máquina intelectual, calculando e dando contas, portanto inertes e indiferentes às nossas ocasiões de pensar: o monstro seria apenas outro que não o mesmo, uma ordem outra que não a ordem mais provável.³⁵

Afastado do Cottolengo pelos muros que cercam o edifício, vivendo distante dessa “diferença feita carne”, para usar a expressão de Cohen, Amerigo passa a pensar o que faz dele o homem que é, exemplar daquela ordem provável, que presta à democracia seu papel de cidadão, e não um daqueles incapazes que habitam o Cottolengo, que votam para dar crédito à lei embuste, a qual determinava que todos, inclusive os deficientes e incapazes, deveriam exercer seu direito civil do voto, por mais absurdo que isso possa parecer:

E o que fora, senão o acaso, a fazer dele, Amerigo Ormea, um cidadão responsável, um eleitor consciente, participante do poder democrático, do lado de cá da mesa da seção, e não – do outro lado da mesa –, por exemplo, aquele idiota que vinha adiante rindo, como se estivesse brincando?³⁶

Tomados como acaso da vida, o diferente e o monstruoso perdem, de certa forma, suas características de erro e desvio; aliás, esses conceitos é que deixam de ser considerados como negativos, o que leva Amerigo a refletir sobre o sentido da beleza, a questionar a necessidade de beleza que o arrebatou nas primeiras horas dentro do Cottolengo:

O que é essa nossa necessidade de beleza?”, perguntava-se Amerigo. Uma característica adquirida, um reflexo condicionado? Uma convenção linguística? E o que é em si a beleza física? Um sinal, um privilégio, um dado irracional da sorte, como – entre essas pessoas – a feiura, a deformidade, a desvantagem? Ou seria um modelo sempre diferente que forjamos para nós mesmos, que vai se transformando, mais histórica do que natural, uma projeção de nossos valores culturais?, imposta por um modelo forjado pelos valores desse mundo distante do Cottolengo? [...] Mas colocar a beleza demasiado no alto da escala de valores já não é um primeiro passo rumo a uma civilização desumana, que condenará os deformes a serem lançados do penhasco?³⁷

Esses questionamentos que o personagem faz diante dos deficientes do Cottolengo remetem à primeira tese de Cohen, de que o monstro é um corpo cultural, e também às afirmações de Umberto Eco, de que o feio “é relativo aos tempos e às culturas, o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã e o que é percebido como feio,

³⁵ CANGUILHEM. *O conhecimento da vida*, p. 187.

³⁶ CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 25.

³⁷ CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 29.

em um contexto adequado, pode contribuir para a beleza do conjunto”.³⁸ Essa relação com a cultura é resumida pelo pensamento de Borges, de que “todo objeto cujo fim ignoramos é provisoriamente monstruoso”.³⁹ O monstruoso é o desconhecido, aquele que se apresenta ao nosso olhar como que pela primeira vez. Isso explica porque Amerigo, assim que se acostuma com a anormalidade do Cottolengo, passa a considerar toda aquela feiura e monstruosidade como o mundo verdadeiro. Como a se desvencilhar de todas as amarras de um conceito de beleza que lhe é imposto, imagina um mundo que fosse o próprio Cottolengo, “o único mundo no mundo se a evolução da espécie humana tivesse reagido diferentemente a algum cataclismo pré-histórico ou a alguma epidemia... Hoje, quem poderia falar de deficientes, idiotas, deformados, num mundo inteiramente deforme?”⁴⁰ Se não existisse um mundo exterior àquele do sanatório, que o menospreza e esmaga, talvez até este mundo pudesse começar a sua história própria, uma outra história, pensa Amerigo.

Essas reflexões, que seguem interrompidas pelas conversas dos companheiros da seção eleitoral, apontam para aquela característica do monstruoso de que já se tratou aqui: a de questionar o humano e tudo aquilo que define um ser como tal. A resposta depende do ponto de vista, se se olha de dentro ou de fora, conforme pensa Amerigo. Recusando a perspectiva da ordem imposta, o humano seria outra coisa: “De uma possibilidade diferente de ser da humanidade nos lembraríamos, como nos contos de fada, de um mundo de gigantes, de um Olimpo... Como nos acontece a nós, que talvez sejamos, sem o percebermos, deformes, deficientes, em relação a uma possibilidade diferente de ser, esquecida...”.⁴¹ Assim, abolindo a noção de diferença, ou relativizando-a, Amerigo pensa se haveria mesmo ali um sentido de história, um sentido de participação efetiva do homem, ali onde a única intervenção eficaz parecia ser a oração. Por mais que procurasse um rastro de história nos gestos cotidianos de cada habitante do Cottolengo, tanto das freiras quanto dos pacientes, para Amerigo a história ali tinha sido interrompida em algum momento de seu curso, contorcida sobre si mesma, em um lugar separado de todo o resto, e era isso que tornava aquele mundo ainda mais apartado, isolado, incapaz de seguir sua própria história.

³⁸ ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record: 2007. p. 421.

³⁹ BORGES, Jorge Luis. Uma vindicação da cabala. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1. p. 223.

⁴⁰ CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 30.

⁴¹ CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 31.

Quando Amerigo recolhe os votos dos doentes impossibilitados de sair das enfermarias, uma imagem lhe chama a atenção: um velho pai que descasca amêndoas para o filho doente e lhas entrega, olhando-se fixamente um para o outro. Esse olhar do pai para o filho, Amerigo o considera uma espécie de reconhecimento; o pai queria fazer-se reconhecido, “para não o perder, para não perder aquele quinhão, pouco e mal, mas seu, que era seu filho”.⁴² Ao contrário da freira, que tinha decidido cuidar daqueles deficientes como uma milícia, renunciando ao resto do mundo e tomando essa renúncia como um ato de liberdade, o pai que vinha ao Cottogengo todos os domingos para alimentar o filho não o fazia por escolha, mas porque era necessário ao filho, reflete Amerigo: “aqueles dois, assim como são, são reciprocamente necessários. E pensou: é isso, esse modo de ser é o amor. E depois: o humano chega onde chega o amor, não tem fronteiras, a não ser as que lhe damos”.⁴³

Como no texto sobre o gorila albino, a visão da diferença e do monstruoso leva à reflexão sobre o humano. Em *O dia do escrutinador*, Calvino apresenta sua visão da infelicidade natural e da maneira como o homem lida com ela. O conto, escrito de 1953 até 1963, durante longos dez anos, apresenta, sobretudo, aquele sentimento do “chocar-se com as coisas” que parece ter acompanhado o pensamento do escritor desde seus primeiros escritos, e mais que em qualquer outro texto que trata do comunismo, da política e dos anos que seguiram à guerra, neste a própria linguagem demonstra a oscilação que caracterizou sua postura frente à política àquela época. Postura essa que procura avaliar o que há de aparente no real e, ao mesmo tempo, o que há de real nas aparências, e, assim, fixar-se no presente:

Atravessara um mundo que recusava a forma, e ao se encontrar agora no meio dessa harmonia quase fora do mundo, percebia que não lhe importava. Era outra coisa o que buscava fixar agora, não as imagens do passado e do futuro. O passado (justamente pelo fato de ter uma imagem tão acabada na qual não se podia pensar em mudar nada, como neste dormitório) parecia-lhe uma grande armadilha. E o futuro, quando dele construímos uma imagem (isto é, o anexamos ao passado), também tornava-se uma armadilha.⁴⁴

O debater-se com a realidade disforme do Cottolengo, em que Amerigo descobrira pulsar ainda algo do humano, aliás, onde havia arriscado sua definição do humano, leva-o a começar de uma tábula rasa, em desilusão com o que restara do passado. Ao deparar-se com o diferente, o estranho, procura uma nova maneira de entender a lógica

⁴² CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 69.

⁴³ CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 74.

⁴⁴ CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 81.

das relações humanas. Nessa postura de Amerigo, entrevê-se o conceito de leveza, que Calvino defendeu como um valor a ser preservado no próximo milênio, ou seja, quando a humanidade está condenada ao peso do viver e tudo parece petrificado, é preciso mudar o ponto de observação e considerar o mundo e os homens com outro olhar. Nesse sentido, o descontínuo é visto não em relação com o contínuo, subjugado a uma ordem, mas em si mesmo. O texto de Calvino corrobora o pensamento de Canguilhem de que “nada pode faltar a um vivente, se admitirmos de bom grado que há mil e uma maneiras de viver”.⁴⁵ Escolhido por Eco para fechar seu livro *História da feiura*, ao lado da imagem do *Retrato do menino de Vallecas*, em que Diego Velázquez retrata um anão da corte de Felipe IV, a narrativa de Calvino faz um “apelo à piedade” para com os “monstros que vivem ignorados bem perto de nós”.⁴⁶

A questão da norma e do monstruoso também é tratada em outros livros de Calvino. Em “As cidades e o céu 4”, fragmento de *As cidades invisíveis*, o narrador apresenta a cidade de Perínia, construída a partir de normas ditadas pelos astrônomos:

Convocados para ditar as normas para a fundação de Perínia, os astrônomos estabeleceram a localização e o dia segundo a posição das estrelas, traçaram as linhas cruzadas do decumano 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. Perínia – asseguraram – espelhariam a harmonia do firmamento; a razão da natureza e a graça dos deuses determinariam o destino dos habitantes.⁴⁷

A ideia de convocar astrônomos para ditar as regras de construção da cidade traduz o desejo de perfeição, que seria alcançada, conforme se acreditava, se a organização de Perínia espelhasse a harmonia celeste, crença pautada no princípio das semelhanças, na relação especular entre a terra e o céu, que, segundo Foucault, norteou o pensamento ocidental até o século XVI.⁴⁸ Cumprida a norma dos astrônomos, portanto, qualquer probabilidade de erro poderia ser descartada. O plano dos astrônomos, contudo, não resulta em uma cidade perfeita, como se esperava: “Nas ruas e praças de Perínia, hoje em dia, veem-se aleijados, anões, corcundas, obesos,

⁴⁵ CANGUILHEM. *O conhecimento da vida*, p. 175.

⁴⁶ ECO. *História da feiura*, p. 437. Eco conclui seu livro com as seguintes palavras: “No final deste livro, depois de tanta condescendência com as várias encarnações da feiura, queremos concluir com um apelo à piedade”.

⁴⁷ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 130.

⁴⁸ FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Precisamente o capítulo 2: “A prosa no mundo”.

mulheres com barba. [...] gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas”.⁴⁹ Tais insucessos, inesperados, os quais remetem a uma cidade circense, em que os monstros são apresentados em espetáculo, deixam os astrônomos indecisos, sem saber explicar ao certo se o malogro é resultado de um erro nos cálculos ou se o erro está intrinsecamente ligado à norma, como se fosse parte dela: “Os astrônomos de Perínzia encontram-se diante de uma difícil escolha: ou admitir que todos os seus cálculos estavam errados e que as suas cifras não conseguem descrever o céu, ou revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros”.⁵⁰

Esse fragmento de *As cidades invisíveis* põe em discussão, de maneira muito inventiva, a questão da norma e do erro e a relação destes com o monstro, com a produção do monstruoso. A dúvida dos astrônomos está em admitir que o erro (o nascimento de seres imperfeitos, fora da ordem natural e, portanto, monstruosos) é um erro de cálculo e que a disposição dos corpos celestes jamais indicaria imperfeições, sendo incontestavelmente harmoniosa, ou que o erro e, portanto, o monstro são desígnios dos deuses. Essa dúvida traduz, de certa forma, a curiosidade sobre a existência dos monstros, a busca por uma explicação para os fenômenos monstruosos, que desde a Antiguidade perturba o pensamento humano. Além disso, o texto aponta para uma crítica à norma, à crença cega nela; o surgimento de seres anormais e monstruosos na cidade de Perínzia atesta o caráter precário da ordem, sempre ameaçada pelo que insiste a escapar. Nesse sentido, Calvino parece afirmar que é impossível alcançar uma ordem perfeita, uma vez que qualquer pensamento ordenador é constantemente ameaçado pela desordem.

Essa relação paradoxal entre a ordem e a desordem acabou por caracterizar, em grande medida, a literatura de Calvino. O monstro surge como exemplo do que foge à ordem convencional, que perturba essa ordem, tanto em *Palomar*, como em *O dia do escrutinador* e *As cidades invisíveis*. As reflexões suscitadas nesses textos se estendem também à coletânea *Coleção de areia*, que, em sua diversidade de temas, revela aspectos importantes sobre o insólito e o monstruoso.

⁴⁹ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 130.

⁵⁰ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 130-131.

3.2 Monstros no museu

O texto que dá título a *Coleção de areia*, como informa o capítulo anterior, trata de uma exposição de coleções estranhas: chocalhos de vacas, jogos de tómbola, tampas de garrafa, apitos de terracota, piões, bilhetes ferroviários, invólucros de rolos de papel higiênico, distintivos de colaboracionistas da ocupação, rãs embalsamadas, máscaras antigas, imagens do Mickey Mouse, frascos de areia. O caráter estranho da maioria dessas coleções refere-se aos sentidos que comumente se dá a esse adjetivo: “fora do comum, desusado, novo; anormal”, “singular, esquisito; extraordinário; extravagante; excêntrico”, “misterioso, enigmático, desconhecido”.⁵¹ São objetos dos quais não se espera, ao menos a princípio, que se tornem peças de coleção; tampouco se espera que essas coleções tornem-se obras de exposição. Das coleções, contudo, o que mais interessa não é o valor de seus objetos, mas a relação que o colecionador estabelece com eles. Conforme afirmou Calvino, “o fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la”.⁵² Nesse sentido, nenhuma coleção escaparia de ser caracterizada como estranha, pois que todas elas, em maior ou menor dose, estariam comprometidas com o desconhecido, o secreto, o excêntrico, posição corroborada por Benjamin, para quem “tudo o que se diz do ponto de vista de um colecionador autêntico é esquisito”,⁵³ e também por Sánchez, que afirma: “O colecionador, em seu afã de alcançar uma meta que abarque a totalidade, se limita a um setor mínimo e agudo da circunferência e, assim, em sua concentração absoluta, roça a excentricidade”.⁵⁴

A estranheza e a excentricidade, portanto, estão na coleção e no colecionador, em sua fixação pelo objeto escolhido e no que há de misterioso nessa fixação. Duas das coleções que Calvino observa na exposição, contudo, não são caracterizadas apenas pela estranheza ou pela excentricidade, mas também por algo que está ligado ao monstruoso ou mesmo, em certa medida, àquele sentido que Sigmund Freud apontou para o termo “estranho”, em seu conhecido ensaio de 1919:⁵⁵ o sentido de “assustador”. Uma dessas

⁵¹ ESTRANHO. In: FERREIRA. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, p. 841.

⁵² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 13.

⁵³ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 229. O termo alemão *schrullig*, traduzido por esquisito, tem também o sentido de extravagante.

⁵⁴ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 63.

⁵⁵ FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

coleções é a de máscaras antigas, segundo o escritor “uma das mais impressionantes” da mostra:

[...] uma vitrine de onde faces verdes ou acinzentadas de pano ou de borracha olhavam por cegos olhos redondos e saltados, de nariz-focinho cilíndrico ou em forma de tubo articulado. Que espírito terá conduzido o colecionador? Um sentimento – creio – ao mesmo tempo irônico e assustado diante de uma humanidade que estivera perfeitamente pronta a uniformizar-se com aqueles semblantes entre animais e mecânicos; ou talvez até uma confiança nos recursos do antropomorfismo que inventa novas formas à imagem e semelhança do rosto humano para adaptar-se a respirar fogsênio ou iperita, não sem uma ponta de caricatural deboche. E certamente uma vingança contra a guerra, ao fixar naquelas máscaras o aspecto rapidamente obsoleto e que, portanto, agora parece mais ridículo que terrível; mas também o sentimento de que naquela crueldade atônita e estúpida ainda se reconheça nossa verdadeira imagem.⁵⁶

Aqui também, como na descrição de outras coleções, Calvino imagina os motivos que impulsionaram o colecionador e um deles seria o sentimento assustado (e irônico) diante da semelhança que vê entre a humanidade e os perfis animais e mecânicos das máscaras. Em seu ensaio “O estranho”, Freud afirma que o termo “estranho” “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror”.⁵⁷ Na nota de explicação sobre a escolha para a tradução do termo *unheimlich* e mesmo do correspondente utilizado na tradução inglesa, *uncanny*, o tradutor informa que optou pelo termo “estranho”, ainda que o considere muito vasto, indefinido e impreciso, porque talvez fosse o “único capaz de combinar as conotações da área semântica de ‘fantástico’, ‘misterioso’, ‘sinistro’, embora nele de forma mais atenuada do que, individualmente, nestes, com as da área assinalada pelo inglês ‘*unhomely*’, justamente referido na nota da tradutora inglesa”.⁵⁸ Na língua portuguesa, o dicionário *Houaiss* apresenta um sentido para o termo “estranho” que é próximo a “assustador” ou “sinistro”: “que causa espanto ou admiração pela novidade”.⁵⁹ Nossos dicionários também indicam como sinônimos de estranho: “misterioso, enigmático, desconhecido”, acepções importantes para a reflexão de Freud e também para a compreensão do texto de Calvino.

⁵⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 13.

⁵⁷ FREUD. *O estranho*, p. 237.

⁵⁸ FREUD. *O estranho*, p. 237 (nota 1).

⁵⁹ ESTRANHO. In: HOUAISS, Antônio; Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 840.

Freud inicia sua reflexão perguntando o que “nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador”.⁶⁰ Ou seja, nem tudo o que é amedrontador é estranho. Da mesma maneira, nem tudo o que é novo e desconhecido é, necessariamente, estranho e/ou assustador. No texto de Calvino, as poucas palavras que descrevem as máscaras – “faces verdes ou acinzentadas de pano ou de borracha olhavam por cegos olhos redondos e saltados, de nariz-focinho cilíndrico ou em forma de tubo articulado” – já indicam o caráter estranho e assustador da coleção: os traços das máscaras são estranhos porque não condizem com o que se espera de uma face – se se tomar como modelo a face humana – e são assustadores porque provocam medo. Essas características são corroboradas pela reflexão que o escritor apresenta logo após essa descrição, quando expõe suas hipóteses sobre os motivos que teriam alimentado a fixação do colecionador por aquelas máscaras. Ele se refere a um sentimento “assustado” e a um aspecto terrível e de crueldade atônica, estes quando faz menção à guerra.

Toda a argumentação de Freud, desde a pesquisa etimológica da palavra *heimlich* e de seu oposto *unheimlich* até o comentário das experiências e situações – incluindo as referências literárias – que despertam o sentimento de estranheza, caminha no sentido de confirmar a tese de que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”.⁶¹ Depois de apresentar as várias acepções de *heimlich* e *unheimlich*, Freud pontua:

O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra *heimlich* exhibe um que é idêntico ao seu oposto, *unheimlich*. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. (Cf. a citação de Gutzkow: ‘Nós os chamamos *unheimlich*; vocês o chamam *heimlich*.’) Em geral, somos lembrados de que a palavra *heimlich* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. *Unheimlich* é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de *heimlich*, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão genética entre esses dois significados de *heimlich*. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.⁶²

⁶⁰ FREUD. O estranho, p. 237.

⁶¹ FREUD. O estranho, p. 238.

⁶² FREUD. O estranho, p. 242-243.

Valendo-se da pesquisa etimológica do termo *unheimlich* que Freud apresenta em seu ensaio, sobretudo em outras línguas que não o alemão (inglês: *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*; francês: *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*; espanhol: *sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro*; árabe e hebreu: o mesmo que “terrível”, “horrível”; quanto às línguas italiana e portuguesa Freud argumenta que “parecem contentar-se com palavras que descreveríamos como circunlocações”⁶³), pode-se afirmar que toda essa área semântica remete a um conceito de que já tratamos aqui, o de monstruoso, termo que estaria para o sentido de “terrível”, “assombroso” e “assustador”. A observação de Freud sobre a ambivalência do termo *heimlich*, que chega a coincidir com seu contrário, *unheimlich* – que, portanto, também designa o que é familiar –, ligada à definição de Schelling para o termo, condiz, em grande medida, com as discussões sobre o monstro e o monstruoso apresentadas por alguns estudiosos do tema, a exemplo de José Gil,⁶⁴ que, ao tratar da relação entre o homem e o monstro, a humanidade e a monstruosidade, acaba por revelar aspectos que se aproximam da definição que Freud toma de Schelling para respaldar sua argumentação. Para elucidar alguns aspectos do texto de Calvino, interessa retomar essa definição, uma vez que ela sugere uma comparação com as reflexões sobre o monstruoso que se vem apresentando neste capítulo.

Na introdução de seu livro *Monstros*, Gil argumenta que a falta de uma predileção por uma ou outra figura monstruosa na contemporaneidade, a exemplo da Antiguidade, que privilegiou os centauros, as quimeras e os sátiros, é “sinal da grande dúvida que assaltou o homem contemporâneo quanto à sua própria humanidade”.⁶⁵ Segundo o filósofo, vivemos hoje um retorno do imaginário, que desde o Renascimento, no que se refere aos monstros, foi superado pelas teorias científicas que empreenderam uma classificação das figuras teratológicas:

Ao classificá-las [as leis da aberração] segundo a sua teoria – a primeira teoria científica do desvio teratológico – Geoffroy [Geoffroy Saint-Hilaire] suprimiu alguma monstruosidade aos monstros. Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma

⁶³ FREUD. O estranho, p. 239.

⁶⁴ GIL, José. *Monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

⁶⁵ GIL. *Monstros*, p. 11.

possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens.⁶⁶

Os monstros, nesse sentido, tanto aqueles originários do acaso da natureza quanto os produzidos pelo homem, seriam constantemente questionados no que se assemelham e no que se diferem deste, de forma a assegurar o que faz de um homem um homem. Entre o que não somos e o que poderíamos ser, o limite é tênue; e é nessa fragilidade que pode estar, como ressalta Gil, a humanidade do homem, consideração que aponta para o caráter humano dos monstros e para a íntima relação existente entre o homem e o monstro, à medida que um é sempre parâmetro para o outro, para que se reconheçam as diferenças e semelhanças entre eles. Para Gil, devido aos artifícios contemporâneos capazes de criar monstros de todo tipo, “continuamos apanhados na vertigem da experimentação e da aventura, queremos conhecer e tocar os confins de nós próprios, aquele limiar onde deixamos de ser homens”.⁶⁷

Ao criar monstros, o homem põe a sua humanidade e a imagem que tem de si próprio à prova, pois eles não estão fora do domínio humano, mas no seu limite. O monstro não é exatamente um oposto do homem, mas algo que provém da transformação de sua humanidade. Nesse sentido, o pensamento de Gil, em certa medida, difere do de Luiz Nazario que, para ler os monstros dos filmes de terror, destaca sua característica inumana: “A maior parte dos atributos da monstruosidade está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana”.⁶⁸ Em seu comentário sobre a coleção de máscaras, Calvino fala de uma humanidade que estaria “pronta a uniformizar-se com aquelas faces entre animais e mecânicas”, como a desafiar as fronteiras entre o homem, o animal e a máquina. O curto trecho que o escritor dedica em seu ensaio a essa coleção leva a crer que as “máscaras antigas” são máscaras antigas utilizadas na Primeira Guerra Mundial, em que os gases citados (fosgênio e iperita) foram usados como armas químicas. Aquelas imagens aterradoras suscitam em Calvino uma reflexão sobre a familiaridade do homem com alguma coisa que é ao mesmo tempo humano e inumano: uma máscara construída para cobrir o rosto humano e adaptá-lo a respirar gases tóxicos. A familiaridade que o escritor vê nessas máscaras é a

⁶⁶ GIL. *Monstros*, p. 12.

⁶⁷ GIL. *Monstros*, p. 13.

⁶⁸ NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p. 11. Na classificação que apresenta dos monstros, no mesmo livro, contudo, a primeira classe é a de “monstros antropomorfos”, que incluem “homem moral e/ou fisicamente alterado, mutilado ou deformado por natureza, doença, acidente experiência ou radiação; autômato; criatura de laboratório; morto animado sob a forma de esqueleto, fantasma, aparição, múmia, zumbi ou vampiro; homem-animal, incluindo o abominável homem das neves, o pé-grande, o licantropo e o lobisomem; extraterrestre; demônio”. p. 45.

familiaridade da própria guerra, cuja “crueldade atônita e estúpida” transmite nada menos que “a nossa verdadeira imagem”.

Na reflexão de Calvino, o sentimento assustado que teria estimulado o colecionador estaria ligado a um sentimento irônico frente àquela metamorfose ridícula a que o homem foi submetido para livrar-se de uma coisa que ele mesmo produziu. À ironia, o escrito agrega ainda um “caricatural deboche”; a máscara não apenas assusta, mas também provoca escárnio: o homem ri de si mesmo, do que é capaz de produzir, de certa forma, para corrigir um erro que é seu. Transformadas em objetos de coleção e exposição, distanciadas do furor da guerra, as máscaras transmitem um aspecto que é “mais ridículo que terrível”, sem deixar de suscitar um questionamento sobre a humanidade do homem. A máscara é, em si, um elemento ambivalente, pois pode revelar ou esconder, pode significar uma identificação ou uma recusa. Nas máscaras que Calvino observa, o que deveria ter ficado escondido vem à tona; elas mostram o que há de mais familiar, e, por isso, parecem estranhas e assustadoras. Aqui, o estranho e o monstruoso remetem à definição de Schelling e também à de Freud.

Para Gil, “se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal”.⁶⁹ Na imagem do monstro há sempre algo de repulsivo; repulsivo porque distinto do modelo tomado como comparação: o homem. O tamanho de algum órgão, bem menor ou bem maior; a diferença na sua forma ou cor; a ausência ou excesso de algum elemento, enfim qualquer anormalidade pode chegar a ser considerada repulsiva. A monstruosidade, contudo, é ao mesmo tempo objeto de repulsão e atração. Segundo Gil, o que faz do monstro um atrativo da imaginação é o “fato de se situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não humanidade”; o monstro mostra como “potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade”.⁷⁰

Etimologicamente, conforme lembra Cohen, *monstrum* é “aquele que revela”, “aquele que adverte”.⁷¹ As máscaras de que trata Calvino revelam e advertem quanto ao que contém de humano e de não humano e também de que um abriga o germe do outro. Assim, confirma-se que “o monstro significa algo diferente dele: é sempre um

⁶⁹ GIL. *Monstros*, p. 125.

⁷⁰ GIL. *Monstros*, p. 125.

⁷¹ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 27.

deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez”.⁷² É em virtude desse intervalo que Calvino vislumbra um sentimento de ironia por parte do colecionador das máscaras, ironia que acaba por contagiá-lo. Criadas para proteger o homem contra o fôsgênio e a iverita – aliás, para adaptá-lo a esses gases e à guerra –, as máscaras, quando se tornam objetos de coleção, deslocadas e obsoletas, portanto, mostram o seu lado ridículo. O monstro revela o que há de oculto mas prestes a se mostrar, a advertir:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não forma, não vida na forma), permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos aonde.⁷³

A dissolução e o caos se inscrevem no corpo do monstro, mas provêm do homem, do mais íntimo do homem, daquilo que lhe parece estranho mas lhe é familiar. A desintegração da identidade humana situa-se em uma “zona de indescernibilidade (*sic*) entre o devir-outro e o caos”. Quanto a esse devir, Gil pergunta-se: “E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afectivas, de pensamento, de expressão?”⁷⁴ Essa experimentação se traduz por meio do devir-animal, do devir-vegetal, do devir-mineral, que estão latentes no homem. O devir-monstro, contudo, conforme argumenta o filósofo, é “ambíguo porque parece actualizar directamente, sem mediações, um devir-si-próprio”⁷⁵ e isso negaria a noção mesma do devir. É ambíguo também porque

produz um excesso que se confunde com uma *intensificação*, e um corpo superorgânico que parece assemelhar-se a um corpo-sem-órgãos pronto a acolher intensidades. E como a monstruosidade é como um diagrama vivo do caos, e o caos é um desencadeador de forças, o corpo monstruoso apela o homem a uma secreta identificação, como o sublime atrai pelo terror latente que contém. Simplesmente, não há devir real através da monstruosidade; há um movimento caótico de repente paralisado, como um devir começado que abortou, inacabado, mutilado. Ficaram à mostra os traços de um grande tumulto, geologia corporal de sismos esboçados, catástrofes em estado avançado e subitamente terminadas.⁷⁶

⁷² COHEN. A cultura dos monstros: sete teses, p. 27.

⁷³ GIL. *Monstros*, p. 125-126.

⁷⁴ GIL. *Monstros*, p. 126.

⁷⁵ GIL. *Monstros*, p. 126.

⁷⁶ GIL. *Monstros*, p. 127 (grifo do autor).

O devir-monstro seria, então, de acordo com o pensamento de Gil, uma espécie de tautologia caótica, que mais do que transformar procura intensificar e produzir identificações. A transformação não se completa porque marcada pelo caos e a imagem humana continua a proliferar, causando vertigem e também fascínio. Nesse sentido, o devir-monstro não é concluído porque o monstro não se desvincula daquele “dentro” do qual nasce para habitar o “fora”, lugar ao qual é destinado. Essa ambivalência é, de certa forma, a mesma da máscara, objeto que reveste o rosto, estando ao mesmo tempo dentro e fora, seja quando pretende esconder seja quando pretende revelar alguma característica de quem a usa.

Além das máscaras antigas, outra coleção comentada por Calvino em que do estranho se passa ao monstruoso e ao terrível é a de imagens do Mickey Mouse, que suscita, segundo o escritor, um “efeito gélido e angustiante”:

Um sujeito recolheu, seguramente ao longo de toda a vida, bonecos, brinquedos, caixas de produtos, bonés, máscaras, malhas, móveis e babadouros que reproduzem as feições estereotipadas do ratinho da Disney. Da vitrine apinhada, centenas de orelhas pretas e redondas, de focinhos brancos com a bolinha negra do nariz, de grandes luvas brancas e braços pretos filiformes concentram sua euforia açucarada numa visão de pesadelo, revelam uma fixação infantil naquela única imagem apaziguante em meio a um mundo assombroso, de modo que a sensação de terror termina por tingir de si aquele único talismã em suas inúmeras aparições em séries.⁷⁷

O mundo assombroso que o colecionador parece querer esquecer, povoando o microcosmo de sua coleção com inúmeras imagens do Mickey Mouse, acaba se voltando para esse objeto. É a repetição obsessiva, a fixação infantil por uma única imagem, tomada como amuleto apaziguante, que transmite a Calvino uma sensação de terror. O colecionador, como para se defender, toma a vida do famoso ratinho para si, essa vida que é uma “existência cheia de milagres”, como argumentou Benjamin, “uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha”.⁷⁸ Esse “sonho do homem contemporâneo” – assim o filósofo alemão definiu o personagem da Disney – acaba por imobilizar o colecionador, que se concentra unicamente em sua coleção, transmitindo um sentimento angustiante. O sonho, aos olhos de Calvino, passa a pesadelo.

⁷⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 13-14.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 118-119.

Em *Coleção de areia*, vários outros textos tratam do estranho e do monstruoso e, por isso, o livro chegou a ser comparado às antigas “câmaras de maravilhas” ou “gabinetes de curiosidades” por Belpoliti, por exemplo. O ensaio “Como era novo o Novo Mundo” trata da exposição “A América vista da Europa”, realizada no Grand Palais de Paris e que reuniu mais de 350 objetos, gravuras e quadros relacionados à imagem que os europeus fizeram do Novo Mundo. Calvino começa o texto com uma reflexão sobre o novo e a capacidade do homem para reconhecê-lo:

Descobrir o Novo Mundo era uma empresa bem difícil, como todos nós sabemos. Mas, uma vez descoberto o Novo Mundo, ainda mais difícil era vê-lo, compreender que era *novo*, todo *novo*, diferente de tudo o que sempre se esperou encontrar como *novo*. E a pergunta mais natural que surge é: se um Novo Mundo fosse descoberto agora, saberíamos *vê-lo*? Saberíamos descartar de nossa mente todas as imagens que nos habituamos a associar à expectativa de um mundo diverso (o da ficção científica, por exemplo) para colher a verdadeira diversidade que se apresentaria aos nossos olhos?⁷⁹

Calvino perscruta a própria definição de “novo”, de “ver o novo”, que envolveria a relação entre a expectativa daquele que vê – o descobridor – e a novidade que se apresenta a seus olhos. Ver o novo, tomá-lo como a parte de um arquivo que permanecia oculta e que vem à luz requer um posicionamento frente às classificações já assentadas. Nossos olhos estão habituados a ver apenas o que entra nessas classificações, excluindo o que fica de fora. “Talvez um Novo Mundo se abra aos nossos olhos todos os dias e não o vejamos”,⁸⁰ adverte o escritor. Ou talvez o vejamos apenas como monstruoso, ratificando as categorias já estabelecidas. Ver, no sentido que apregoa Calvino, implicaria renunciar, de certa forma, àquelas classificações, ou mesmo deixar que o novo perturbe a solidez que as caracterizam.

Ao percorrer a exposição no Grand Palais, Calvino reflete sobre a relação que os europeus estabeleceram com o novo e o diverso desde as primeiras notícias da descoberta da América até quando o conhecimento sobre o Novo Mundo já contava com descrições mais pormenorizadas. O ensaio narra a história desse olhar europeu sobre a terra desconhecida, com destaque para as características que moviam a fantasia dos artistas; tudo que era considerado novo e estranho passa a ser matéria da arte europeia. A América torna-se tema por excelência do novo. Para o comentário das imagens, além do repertório de leitura que o escritor evoca, também colaboram os

⁷⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 17 (grifos do autor).

⁸⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 18.

textos explicativos que acompanham as telas, as gravuras e os objetos. Assim Calvino descreve a primeira gravura da exposição:

Estas são as orlas da Espanha de onde o rei Fernando de Castela dá ordem de zarpar às caravelas. E este braço de mar é o oceano Atlântico que Cristóvão Colombo atravessa alcançando as fabulosas ilhas das Índias. Colombo se debruça da proa de seu navio e o que vê? Um cortejo de homens e mulheres nus que saem de suas choupanas. Havia passado apenas um ano da primeira viagem de Colombo, e assim um gravurista florentino representa a descoberta daquela que, na época, não se sabia que seria a América. Ninguém ainda suspeitava de que se iniciava uma nova era na história do mundo, mas a emoção suscitada pelo acontecimento se difundira em toda a Europa. O relato de Colombo inspira imediatamente um poema em oitavas do florentino Giuliano Dati, no estilo de uma trova cavalheiresca, e esta gravura é exatamente uma ilustração do livro.⁸¹

A descrição, apresentada em uma prosa de contador de histórias, sem qualquer preocupação com as características estéticas da obra, pretende fixar o momento da descoberta, os principais dados espaciais e o primeiro aspecto que, estranho aos costumes europeus, chama a atenção de Colombo: a nudez,⁸² que, mais tarde, ao lado do canibalismo, vão marcar definitivamente o olhar europeu sobre o homem americano. Conforme argumenta Cohen, “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual”.⁸³ A respeito do homem encontrado na América, a diferença cultural fica tão marcada, em virtude da excentricidade que o olhar europeu vê em seus costumes, que, como lembra Calvino, a primeira questão feita pela Europa é “pertencem realmente ao gênero humano?”⁸⁴

Mais uma vez a discussão sobre o que foge à norma remete ao conceito de humano e seu limite, o monstro. Ainda que a dúvida em considerar humanos os habitantes do Novo Mundo tenha logo se dissolvido, ela demonstra como a diferença no comportamento, que se traduz em códigos culturais, pode ser tomada como diferença no gênero, confirmando a posição de Cohen de que “um tipo de alteridade é frequentemente escrita como outra”.⁸⁵ De não humanos, os índios, ao olhar europeu, passam a detentores de uma vida feliz:

⁸¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 18.

⁸² Também na carta que Pero Vaz de Caminha escreve ao rei D. Manuel I de Portugal, narrando as descobertas feitas nas terras que posteriormente viriam a ser chamadas de Brasil, é a nudez dos índios que mais impressiona os portugueses.

⁸³ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 32.

⁸⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 19.

⁸⁵ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 37.

A tradição clássica e medieval falava de remotas paragens povoadas de monstros. Mas essas lendas são logo desmentidas: os índios não só são seres humanos, mas também exemplares de uma beleza clássica. Nasce o mito de uma vida feliz, que não conhece a propriedade nem o cansaço, como na idade de ouro ou no Paraíso terrestre.⁸⁶

Esse novo posicionamento faz com que a concepção sobre o índio permaneça por muito tempo dividida em dois mitos: “o da felicidade natural de uma vida inocente como no Éden, e o da ferocidade impiedosa – os escarpamentos, as torturas”.⁸⁷ Essa incerteza e tantas outras suscitadas pela novidade acaba por caracterizar as obras que se propõem a representar a América. Para o escritor, que vê a exposição com os olhos postos na relação do europeu com o novo, o “Velho Mundo colhe com mais força as imagens do Novo quando ainda não sabe bem de que se trata, quando as informações são raras e parciais, e pena-se para separar a realidade dos erros e das fantasias”.⁸⁸ As obras expostas no Grand Palais vêm contar como a arte traduziu as novas descobertas: o desconhecido, mais que o conhecido, é o material por excelência da fantasia. Esta, sem dúvida, contribui ou para confirmar ou para questionar as verdades que se foram construindo pelos sistemas já impostos. Ao final do texto, em seus últimos comentários, Calvino argumenta sobre os mitos que se construíram ao longo do tempo sobre a América:

Desde o século XVIII a América é, para a Europa, a encarnação de ideias e mitos políticos e intelectuais: o bom selvagem de Rousseau, a democracia de Montesquieu, o fascínio romântico dos peles-vermelhas, a luta contra a escravidão.

A alegoria corresponde à necessidade que a Europa tem de pensar a América segundo seus próprios esquemas, de tornar conceitualmente definível aquilo que era e continua sendo a *diferença*, talvez a irredutibilidade americana, isto é, o fato de ter sempre algo a dizer à Europa – desde o primeiro desembarque de Colombo até hoje – que a Europa não sabe.⁸⁹

A criação de mitos e alegorias pretende atender à necessidade constante de explicações sobre a diferença. Esta, contudo, escapa às reduções esquemáticas e segue mostrando que é irredutível. Segundo Calvino, é isso que a América procurou e ainda procura ensinar aos europeus, revelando-lhes a fragilidade de seus sistemas. A conclusão do escritor é esclarecedora nesse sentido:

⁸⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 19.

⁸⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 21.

⁸⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 23.

⁸⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 24 (grifo do autor).

A exposição termina aqui e talvez não pudesse ir mais além, porque os termos mudaram nos últimos cem anos. Não há mais uma Europa que possa olhar a América do alto de seu passado, de seu saber e de sua sensibilidade. A Europa já traz em si tanto de América – não menos que a América leva em si a Europa – que o interesse em observar-se – não menos forte e jamais frustrado – assemelha-se cada vez mais ao que se sente diante de um espelho: um espelho dotado do poder de revelar-nos alguma coisa do passado ou do futuro.⁹⁰

O conceito de “outro”, como constata Calvino, é marcado pela mobilidade e a instabilidade: por interpelar constantemente a interrogação que o desloca, o outro acaba perturbando tudo o que procura se inscrever como “mesmo”, até que este se vê interrogando a si próprio. A imagem do espelho é emblemática nesse sentido, pois vem abalar as dicotomias utilizadas para explicar a diferença e o monstruoso.

Ainda no primeiro grupo de textos de *Coleção de areia*, Calvino retomará o tema do monstruoso em “O museu dos monstros de cera”. O ensaio trata da exposição itinerante do Grande Museu Anatômico-etnológico do Dr. Pierre Spitzner, que, à época de sua criação, instalou-se em uma sede estável em Paris, com todas as características de uma instituição científica, mas tornou-se atração de feira, por mais de oitenta anos, a partir de 1856. Calvino visitou o museu em Paris, no ano de 1980, na ocasião de uma das exposições temporárias organizadas pelo Centro Cultural Belga, que o reconstruiu depois de parte dele ter sido destruída durante a Segunda Guerra.

No ensaio, o escritor se detém, particularmente, em algumas peças desse horrendo museu: bonecos de cera que representam enfermidades (tumores, úlceras, fígados cirróticos); outros que se dedicam à documentação etnológica – selvagens boxímanes e índios americanos em tamanho natural –; “uma pele humana completa, inteiramente montada, de um homem de 35 anos (peça única, adverte o catálogo, que nenhum museu do mundo possui)”;⁹¹ uma reprodução da cabeça guilhotinada do anarquista italiano Caserio; representações das fases do parto e de operações ginecológicas; um fac-símile do púbis de John Chiffort, que nasceu com três pernas e dois pênis; e o manequim de cera dos irmãos siameses nascidos em 1877, os irmãos Tocci.

Para o escritor, toda a exposição caracteriza-se por um motivo comum: “a nudez ‘diferente’, íntima como toda nudez, mas distanciada pela doença, pela deformidade ou pelo estranhamento de civilização ou de raça, com o acréscimo do mal-estar que a cera provoca quando imita a palidez da pele humana”.⁹² Além dessa “nudez diferente”, que

⁹⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 24.

⁹¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 35.

⁹² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 34.

revela o que normalmente permanece oculto, Calvino ressalta o aspecto sádico da exposição, impregnada do espírito de divulgação e do cientificismo próprios do século XIX. Mais que isso, nas palavras do escritor, a exposição, que procura imitar a atmosfera da época de sua criação – um misto de “laboratório hospitalar, necrotério e barraca de parque de diversões”⁹³ –, representa o olhar oitocentista, “simultaneamente de atração e de distanciamento, de celebração do ‘verdadeiro’ e de reprovação”.⁹⁴

Esse movimento ambíguo de atração e repulsão é, como já se fez notar, característica marcante dos monstros em geral, responsável pelo olhar espetacular com que foram vistos desde a Antiguidade, olhar que está no centro da composição do monstro, conforme explica Cohen: “as mesmas criaturas que aterrorizam e interdita[m] podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição”.⁹⁵ No caso do museu do Dr. Spitzner, essa atração conjuga-se com uma intenção educativa e moralizante: “o folheto do programa se iniciava com uma espécie de decálogo de propaganda da saúde, primeira alegria e primeiro dever dos bons cidadãos; as visões horripilantes que o museu apresentava [...] deviam inculcar nos jovens o terror das doenças venéreas e do alcoolismo”.⁹⁶

A propensão para o espetáculo acabou por condená-lo a uma condição de errância. Somente a princípio o museu era visto como uma instituição científica; depois converteu-se em uma espécie de “museu vagabundo”, apresentado ao lado de torneios, jogos de tiro ao alvo, jaulas com animais exóticos. Essa fuga a uma categoria – ou inserção em uma categoria mista –, própria dos monstros, está relacionada à “limiaridade ontológica” que, segundo Cohen, caracteriza-os:

As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração [...].

Diante do monstro, a análise científica e sua ordenada racionalidade se desintegram. O monstruoso é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual; a própria existência do monstro constitui uma desaprovação da fronteira e do fechamento [...].⁹⁷

⁹³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 35.

⁹⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 35.

⁹⁵ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 42.

⁹⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 33.

⁹⁷ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 31-32.

Se o monstro em si não se presta a categorizações, o que dizer de uma coleção de monstros a mais múltipla possível, um museu de monstros de cera que, a despeito de tantas vicissitudes, reaparece para continuar a espreitar o comum mortal? Transportado para a coleção insólita de Calvino, esse museu continua a mostrar – no sentido mesmo de revelar e advertir – as diversas formas e avaliações da diversidade física e sua intervenção na banalidade do cotidiano.

Essa irrupção do extraordinário é também matéria de outra exposição visitada por Calvino, realizado no Museu de Artes e Tradições Populares de Paris e dedicada à crônica policial que trata de fatos excepcionais e escabrosos, “Le fait divers”. Aqui, o monstruoso e o crime se misturam a outros casos que suscitam a emoção das multidões, os quais, avalia Calvino, “são apresentados não do ponto de vista da história do jornalismo, mas como uma forma moderna do folclore”.⁹⁸ O visitante se depara com notícias que tiveram grande êxito nos jornais devido à sua estranheza: tigres e elefantes que escapam do circo, um crime passionai ocorrido em um açougue, o suicídio dentro de um túmulo, a chegada da primeira girafa a Paris, enfim incidentes curiosos de todo tipo, acontecimentos que alteram a ordem “natural” das coisas.

A maioria das notícias expostas é de um suplemento ilustrado do *Petit Journal*, periódico parisiense que circulou de 1863 e 1944 e que foi pioneiro na “visualização da notícia”, antecipando, segundo Calvino, o cinema e a televisão. O pioneirismo vem também quanto ao termo *fait divers*, que teria aparecido pela primeira vez nesse jornal, termo que designa aquele tipo de notícia que não se enquadra nos outros cadernos dos jornais e que despertam a curiosidade dos leitores por seu caráter inusitado. Em “Estrutura da notícia”, Barthes procura esclarecer as características principais desse tipo de notícia:

Eis um assassinato: se é político, é uma informação, se não o é, é uma notícia. Por quê? Poder-se-ia acreditar que a diferença é aqui a do particular e do geral ou, mais exatamente, a do nomeado e do inominado: a notícia geral (pelo menos a palavra francesa *fait divers* parece indicá-lo) procederia de uma classificação do inclassificável, seria o refugio desorganizado das notícias informes; sua essência seria privativa, só começaria a existir onde o mundo deixa de ser nomeado, submetido a um catálogo conhecido (política, economia, guerras, espetáculos, ciências, etc.); numa só palavra, seria uma informação *monstruosa*, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis, que se classificam em geral

⁹⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 54.

prudicamente sob a rubrica dos *Varia*, tal como o ornitorrinco que deu tanto trabalho ao infeliz Liné.⁹⁹

Esses fatos inclassificáveis ou notícias informes, à medida que agrupam em uma mesma classe, ainda que esta seja variada, passam a se caracterizar pelo que têm em comum. Segundo a descrição de Barthes, o caráter comum dessas notícias é o fato de serem incomuns, inomináveis, “monstruosas”. O assassinato político, comparado ao inominado, é uma informação parcial, remete a uma situação exterior, que “existe fora dele, antes dele e em torno dele”,¹⁰⁰ o acontecimento político. O assassinato classificado como *fait divers*, por sua vez, é uma informação total, autossuficiente, que não remete a nada além dele próprio e, por isso, dispensa qualquer conhecimento exterior para ser consumido. O acontecimento político, conforme o define o crítico francês, constitui um “fragmento de romance”, “na medida em que todo romance é ele próprio um longo saber no qual o acontecimento que se produz nunca é mais que uma simples variante”,¹⁰¹ enquanto o *fait divers*, por implicar uma memória extremamente curta, estar fora de contexto e não remeter a nada de implícito, “se aparenta com a novela e o conto, e não mais com o romance. É sua imanência que define o *fait divers*”.¹⁰² Nas palavras de Calvino, situam-se “em um momento que está como fora do tempo, um movimento fulminante que se fixa para sempre”, algo que interrompe a ordem contínua das coisas, a palidez do cotidiano.¹⁰³

São fatos normalmente inexplicáveis e que despertam interesse em função da raridade, de alguma coincidência ou algo imprevisto ou surpreendente, como aquele com que Calvino abre seu ensaio, o “Suicídio de Frankfurt am Main”, “suicídio fora do comum, descrito concisamente pela crônica, mas com detalhes sádicos de efeito garantido: uma jovem doméstica desesperada de amor vai ao zoológico, tira a roupa e entra cantando no fosso da fera [um urso], que se lança sobre ela”.¹⁰⁴ O surpreendente e imprevisto aqui está menos na causa – a paixão –, que pode ser considerado um estereótipo do *fait divers*, como apontou Barthes, mas no efeito. A causalidade causaria surpresa se fosse, em algum sentido, perturbada, “como se o espetáculo (a notabilidade, deveríamos dizer) começasse ali onde a causalidade, sem deixar de ser afirmada,

⁹⁹ BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 57-58 (grifo do autor).

¹⁰⁰ BARTHES. Estrutura da notícia, p. 58.

¹⁰¹ BARTHES. Estrutura da notícia, p. 58.

¹⁰² BARTHES. Estrutura da notícia, p. 59.

¹⁰³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 59.

¹⁰⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 54.

contém já um germe de degradação; como se a causalidade não pudesse ser consumida senão quando começa a apodrecer, a desfazer-se”.¹⁰⁵ Espera-se uma causa e depara-se com outra. Há, portanto, um “desvio causal”, que não tira a notabilidade do fato, pois que, paradoxalmente, a causalidade é mais notável quanto mais é decepcionada. Nesse sentido, o crítico argumenta:

Mas o *fait divers* não vê absolutamente nessas desproporções um convite a filosofar sobre a verdade das coisas ou a pusilanidade dos homens; ele não diz, como Valéry: quanta gente morre num acidente por não ter querido largar seu guarda-chuva: diz antes, e de um modo afinal muito mais intelectualista: a relação causal é uma coisa estranha; o volume fraco de uma causa não amortece de modo algum a amplitude de seu efeito; o *pouco* iguala o *muito*; e por isso mesmo essa causalidade de certa forma desregulada pode estar em toda parte: ela não é constituída por uma força quantitativa acumulada, mas antes por uma energia móvel, ativa em dose muito fraca.¹⁰⁶

O *fait divers*, portanto, não questiona a verdade dos fatos ou o que estes representam da verdade do mundo e do homem; apenas constatam a existência do acaso, a grande probabilidade do inexplicável e da estranheza, tanto das causas como dos efeitos, e é isso que Calvino observa na exposição que visita. É o acaso que constitui aquela energia móvel que não cessa de perscrutar o racional e o desconhecido e de interromper a ordem e a repetição do cotidiano.

A exposição apresenta, ainda, os antecedentes dos *fait divers*, os chamados *canards* – folhetos com textos e gravuras bem rudimentares com histórias de crimes, vendidos nos mercados do século XVIII e XIX –; cartões ilustrados com bandidos e assassinos famosos ou mesmo com a reprodução dos instrumentos utilizados para punir os criminosos, como a guilhotina; objetos que se transformaram em relíquias por pertencerem a bandidos conhecidos; documentos de “julgamentos célebres”. Também mostra o extraordinário sob a perspectiva do “bem”, como atos de heroísmo, bondade e coragem, conformando, assim, um imaginário do inesperado. Enfim, os *fait divers* abrangem qualquer fato que saia da ordem, do previsto, do comum, e, deslocados para o museu e em seguida para o livro de Calvino, insistem em seu caráter de estranhamento.

¹⁰⁵ BARTHES. Estrutura da notícia, p. 60.

¹⁰⁶ BARTHES. Estrutura da notícia, p. 62-63 (grifos do autor).

3.3 Monstros outros

Em outros textos de *Coleção de areia*, Calvino segue refletindo sobre o curioso, o distante, o estranho. A sessão intitulada “Relatos do fantástico” reúne cinco resenhas de livros que têm como temas elementos que remetem ao fantástico, muito mais em seu sentido *lato* que no *stricto*. Assim, o fantástico seria apenas mais um exemplo do que se vem discutindo neste capítulo, ou seja, o que está fora da ordem e das expectativas do olhar, sobretudo porque o escritor não tem, nesses textos, a preocupação de se debruçar sobre o conceito. O fantástico, nestes textos, não está ligado a qualquer episódio narrativo ou ao gênero que se convencionou chamar de literatura fantástica, mas a objetos que podem também ser definidos como fantásticos porque, de alguma forma, operam o jogo entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural. Tampouco os livros que Calvino resenha pertencem ao gênero fantástico; são livros que, a princípio, pretendem-se técnicos e historiográficos.

O primeiro dos cinco ensaios, “A aventura de três relojoeiros e três autômatos”, é inspirado no livro *Androidi, le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz*, publicado por Franco Maria Ricci Editor, em 1980, e discorre sobre os bonecos que exerceram grande fascínio quando de sua construção e nas muitas vezes que foram expostos ao público: os três famosos autômatos de Jaquet-Droz, construídos por volta de 1773 na região de Neuchâtel, na Suíça – o escrivão, a musicista e o desenhista.¹⁰⁷ Calvino descreve-os segundo as informações e ilustrações do livro, ressaltando seu aspecto exterior e seu mecanismo, além de se aventurar em apreciações sobre sua personalidade. O escrivão, por exemplo, parece-lhe o menos inteligente e a musicista é, aos seus olhos, dona de “encantos perversos”.

¹⁰⁷ Dentre os autômatos que ficaram famosos, destaca-se o jogador de xadrez de Maelzel, que foi tema de um texto de Edgar Allan Poe, de 1836. O primeiro parágrafo desse texto, que está entre o conto e o ensaio, já informa o leitor sobre o grande deslumbramento que envolveu a história desse autômato, além de indicar a que se propõe o texto: apresentar uma explicação sobre o “modus operandi” do boneco: “Nenhuma exibição desta espécie talvez jamais haja excitado tanta atenção geral, como o jogador de xadrez de Maelzel. Onde quer que tenha sido exibido, foi objeto de intensa curiosidade para todas as pessoas que pensam. Todavia, a questão do seu ‘modus operandi’ não está ainda resolvida. Nada se tem escrito a esse respeito, que possa ser considerado como decisivo e, com efeito, encontramos por toda parte homens dotados do gênio da mecânica, de grande perspicácia geral e de compreensivo discernimento, que não têm escrúpulos em declarar que o autômato é uma grande máquina independente, em seus movimentos, da ação humana e conseqüentemente, acima de qualquer comparação, a mais espantosa invenção da humanidade”. POE, Edgar Allan. O jogador de xadrez de Maelzel. In: _____. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000. p. 308.

Em certa altura do texto, Calvino indaga: “Mas como é que um livro tão técnico e factual é capaz de transmitir tanto estranhamento?”¹⁰⁸ Não é o livro que causa estranhamento, mas os próprios andróides e sua história. O estranhamento, que advém de sua condição intermediária entre o homem e a máquina, passa a fascínio, ainda que não façam nada para “atenuar seu aspecto de bonecos ou para ocultar sua substância maquinal”.¹⁰⁹ Pelo contrário, o livro é pródigo em explicações técnicas e revela todo o mecanismo que os faz funcionar. O boneco-escrivão move-se em três direções e, depois de molhar a pena no tinteiro, traça pequenas frases em uma folha de papel. O desenhista, pequeno como o escrivão, executa quatro desenhos, afastando-se às vezes para avaliá-los e soprar a folha de papel como para limpá-la. A musicista, maior que os outros dois, já uma boneca-mulher, toca em um cravo as melodias programadas por seus criadores. A fascinação está, sem dúvida, na semelhança com a figura humana e em seu caráter lúdico.

Assim como em outros textos escritos sobre os três famosos andróides, também no ensaio de Calvino a sua história confunde-se com a de seus construtores, o que acaba por intensificar o caráter imitativo a que se propõem. “Quando se fala de ‘os Droz’, trata-se dos três relojoeiros ou dos três autômatos?”,¹¹⁰ pergunta o escritor, consciente da inextrincável relação entre o criador e suas criaturas. Capturado pelo encanto desses seres híbridos, Calvino afirma: “Seria possível dizer que os autômatos, rebelando-se, reivindicaram a própria autonomia e usurparam a identidade de seus inventores”.¹¹¹ Depois de sofrerem as consequências das guerras napoleônicas e de peregrinarem pelo mundo como atrações espetaculares, os Droz voltam à terra natal, como cidadãos de Neuchâtel:

durante o século inteiro, os cidadãos de Neuchâtel jamais se esqueceram da existência de seus três filhos perdidos pelo mundo; de vez em quando saíam em diários locais apelos para reencontrá-los e recuperá-los. Coisa que ocorre em 1905, mediante um grande abaixo-assinado. (Ou foram eles, os autômatos, que quiseram regressar à pátria? Tinham empreendido suas peregrinações nas pegadas dos grandes aventureiros daquele século, otimistas imperturbáveis como Cagliostro, Casanova, Cândido. Mas na alvorada do século XX perceberam a tempo que o mundo estava prestes a se tornar impraticável para quem era movido por mecanismos vitais tão simples e transparentes. Convinha recordar que eram cidadãos suíços, antes que fosse tarde demais.) No programa do “escrivão” foi inserida a seguinte frase, que

¹⁰⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 136.

¹⁰⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 136.

¹¹⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 138.

¹¹¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 138.

ele ainda traça com sua grafia setecentista: “não deixaremos nunca mais nosso país”.¹¹²

Nesse trecho que encerra o ensaio, Calvino ressalta o aspecto humano dos três autômatos, dotando-os de uma enigmática vontade própria que os teria feito cidadãos suíços. Assim como os monstros de cera do museu do Dr. Sptizner, os Droz tornaram-se atrações espetaculares, viveram por muito tempo como nômades e depois retornaram à pátria. Fruto do instinto de imitação que sempre esteve presente no homem, para Calvino, a construção de autômatos, que antecipa a revolução industrial, “não foi simplesmente uma brincadeira, embora se apresentasse como tal: era uma obsessão, um sonho demiúrgico, um desafio filosófico na equiparação do homem à máquina”.¹¹³ Tema de várias narrativas consideradas fantásticas, o autômato foi tomado como exemplo de recurso capaz de criar efeitos de estranheza, segundo estudo de Ernest Jentsch retomado por Freud em “O estranho”. O ensaio de Calvino, em certa medida, atualiza essa discussão; apesar de afirmar o caráter artificial dos autômatos, inclusive descrevendo seus mecanismos, ele deixa transparecer um sentimento de ternura para com esses bonecos, como querendo reivindicar para eles certa humanidade. O leitor não tem dúvida se são autômato ou humanos, como nas histórias fantásticas, mas certamente, na esteira de Calvino, interroga-se sobre esse sonho demiúrgico e a semelhança entre o homem e a máquina.

Os textos seguintes também tratam de mundos “outros”. Em “A geografia das fadas”, resenha de *Il regno segreto*, que traz um antigo tratado de Robert Kirk sobre as fadas, não só esses seres fantásticos impressionam Calvino, mas também a personalidade do autor, o “capelão das fadas”, e a de seu “descobridor e exegeta”, o organizador do livro, Mario M. Rossi. Este, anglicista italiano e um tipo “estudioso reservado e sempre a contrapelo”, explica exaustivamente como Kirk, pároco em uma igreja presbiteriana na Escócia seiscentista, “de fato acreditava na existência das fadas e como não havia nada de estranho nisso”.¹¹⁴ O caráter fantástico das fadas se mistura à personalidade excêntrica e distante daqueles que se dedicam a escrever sobre elas, como a confirmar o que o próprio Calvino alegou sobre o fantástico, de que ele “diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva”.¹¹⁵ É essa

¹¹² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 139.

¹¹³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 135.

¹¹⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 143.

¹¹⁵ CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9.

simbologia que o ensaio ressalta, atentando para a analogia que Rossi propõe: na poesia “o homem em carne e osso e a fada têm uma única e idêntica posição gnosiológica, a mesma realidade”.¹¹⁶ Nesse sentido, o fantástico seria uma via em que o explicável e o inexplicável se confundem, além de fazer da literatura espaço para pensar o real.

Em “A enciclopédia de um visionário”, por sua vez, Calvino se debruça sobre outro mundo surpreendente e estranho: o *Codex Seraphinianus* (1981), enciclopédia escrita em uma língua indecifrável e com mais de mil desenhos feitos por Luigi Serafini, artista e arquiteto italiano. As principais características dessa enciclopédia, que reinterpreta de modo muito fantasioso a botânica, a zoologia, a mineralogia, a mecânica, a química e até as ciências humanas, são, segundo Calvino, a mistura de familiaridade e estranheza de seu alfabeto e a capacidade de metamorfose dos seres e objetos que representa. Tudo ali é, ao mesmo tempo, reconhecível e irreconhecível, o que causa uma incerteza angustiante, ainda que maravilhosa:

O ponto decisivo é o seguinte: se a escrita serafiniana tem o poder de evocar um mundo em que a sintaxe das coisas se embaralha, por outro lado deve conter, oculto sob o mistério de sua superfície indecifrável, um mistério ainda mais profundo, que diz respeito à lógica da linguagem e do pensamento. As imagens do existente contorcem e acavalam seus nexos, o transtorno dos atributos visuais produz monstros, o universo de Serafini é teratológico. Mas até na teratologia há uma lógica, cujos lineamentos temos a impressão de ver aflorar aqui e ali, assim como os significados daquelas palavras diligentemente traçadas à ponta da pena.¹¹⁷

A lógica do universo teratológico de Serafini está no jogo que estabelece entre a continuidade e a descontinuidade, jogo este que abre possibilidades ininterruptas de conexões e que leva Calvino a compará-lo ao Ovídio de *Metamorfoses*. Tanto Serafini quanto o poeta romano acreditam na “contiguidade e na permeabilidade de todo o território do existente”¹¹⁸ e exploram a imprecisão das fronteiras entre os diferentes mundos: o vegetal e o animal, o animal e o humano, o humano e o mecânico. No *Codex*, as imagens revelam uma sintaxe perturbada, “são quase sempre reconhecíveis, mas é a conexão entre elas que nos parece transfigurada”.¹¹⁹

Segundo Gil, no corpo monstruoso “se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro”.¹²⁰ No

¹¹⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 144.

¹¹⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 156.

¹¹⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 156.

¹¹⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 155.

¹²⁰ GIL. *Monstros*, p. 125.

mundo visionário de Serafini, a metamorfose se dá por diversas formas, como descreve Calvino:

O anatômico e o mecânico permutam suas morfologias: braços humanos não terminam em mãos, mas num martelo ou em tenazes; pernas se sustentam não sobre pés, mas em rodas. O humano e o vegetal se completam; veja-se a ilustração do cultivo do corpo humano: um bosque sobre a cabeça, trepadeiras subindo pelas pernas, descampados na palma da mão, cravos que florescem para fora dos ouvidos. O vegetal se casa com o mercadológico (há plantas de caule-pirulito, de espigas-lápis, de folhas-tesouras, de frutos-fósforos), o zoológico com o mineral (cães e cavalos metade petrificados), assim como o cimenteiro com o geológico, o heráldico com o tecnológico, o selvagem com o metropolitano, o escrito com o vivente. Do mesmo modo que certos animais assumem a forma de outras espécies que vivem no mesmo habitat, assim os seres vivos são contagiados pelas formas dos objetos que os circundam.¹²¹

Àquele horror de se tornar outro, nas páginas do *Codex*, parece acompanhado de uma anuência bem humorada: a angústia de não reconhecer as fronteiras entre os seres e os objetos e ao mesmo tempo a alegria por explorar a maravilha dos possíveis contágios e desestabilizar as classificações. Mais uma vez fica patente a ambivalência da atração pelos monstros, que são, como afirmou Gil, “sintoma de movimentos irreprimíveis de devir que por todo o lado se esboçam – devir outro espaço, outro tempo, outros afectos –, e como medo, pânico do caos e da irreversibilidade incontrolada que esses movimentos podem induzir”.¹²² Os monstros, frutos desse caos, estão prontos para nele intervir, ainda que seja a fim de revelar a parcela do humano que assola o mundo.

Desse universo fantástico e teratológico de Serafini, Calvino passa aos relatos de suas viagens por três países – Japão, México e Irã –, os quais compõem a quarta e última parte de *Coleção de areia*, intitulada “A forma do tempo”. Dos quinze textos reunidos nessa seção, muitos deles publicados antes nas colunas de periódicos dedicadas às histórias de Palomar e que aparecem aqui em novas versões, dois se destacam no que tange à discussão que se vem apresentado aqui sobre a descontinuidade, o estranho e o monstruoso, “A velha senhora de quimono violeta” e “A forma da árvore”, que inauguram, respectivamente, os textos sobre o Japão e o México. No primeiro, as primeiras impressões sobre o país que despertam o interesse de Calvino se referem ao modo como as pessoas se dispõem na estação de trem. Calvino espera o trem de Tóquio para Kyoto e, diferentemente do que ocorre nas estações italianas e em boa parte do mundo, os japoneses se põem “alinhados entre as faixas

¹²¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 156.

¹²² GIL. *Monstros*, p. 132.

brancas que delimitam várias pequenas filas perpendiculares ao trilho”.¹²³ É o excesso de organização, nessa “circunstância excepcional” do deslocamento, que primeiro surpreende o escritor. A viagem é em si a oportunidade por excelência de abrir os olhos para o novo, o diferente, o estranho; sobre isso Calvino argumenta já no princípio do texto:

Novo no país, ainda estou na fase em que tudo o que vejo tem um valor próprio, pois não sei que valor atribuir às coisas. Bastaria que eu ficasse um tempo no Japão e certamente também para mim se tornaria um fato normal que as pessoas se cumprimentem com mesuras repetidas e profundas; que muitas senhoras, sobretudo anciãs, vistam o quimono com uma vistosa borla sobre as costas, que forma uma suave corcunda sob o casaco, e sigam em frente com os pequenos passos saltitantes de pés brancocalçados. Quando tudo tiver encontrado uma ordem e um lugar em minha mente, começarei a não achar mais nada digno de nota, a *não ver* mais o que estou vendo. Porque ver quer dizer perceber diferenças, e, tão logo as diferenças se uniformizam no cotidiano previsível, o olhar passa a escorrer numa superfície lisa e sem ranhuras. Viajar não serve muito para entender (isso eu sei faz tempo; não precisei chegar ao Extremo Oriente para me convencer disso), mas serve para reativar momentaneamente o uso dos olhos, a leitura visual do mundo.¹²⁴

No Japão, Calvino assume seu lugar de estrangeiro e se permite ver as diferenças, pensar nelas e avaliar os parâmetros culturais que distinguem as civilizações. Apesar de afirmar que a viagem não contribui em nada para o entendimento, ele não deixa de ponderar vários aspectos, como, por exemplo, o comportamento da senhora de quimono violeta e da jovem que a acompanha durante a viagem até Kyoto, que está o tempo todo a prestar reverências àquela. O que serão uma da outra?, se interroga Calvino. Uma neta que cuida da avó? Uma empregada que serve à patroa? A devoção da jovem e a presunção da senhora incomodam tanto o escritor que ele chega a definir esta como um monstro:

Enfim, essa velha é uma tremenda antipática! É uma egoísta presunçosa! Um monstro! [...] Assim, neste momento me enfureço intimamente contra a velha dama que parece encarnar algo de terrivelmente injusto. [...] Observando bem, o que me consome neste momento é um estado de espírito complexo e misturado. Há certamente um impulso de rebelião movido pela solidariedade aos jovens contra a autoridade esmagadora dos velhos, ou aos subalternos contra o privilégio dos senhores. Há tudo isso, claro. Mas talvez também haja algo mais, um fundo de inveja, uma raiva que vem do fato de eu me identificar de algum modo com o papel da velha senhora, a vontade de lhe dizer entredentes: “Mas você não sabe, sua tonta, que nós do Ocidente nunca mais poderemos ser servidos como a senhora é servida? Não sabe que no Ocidente nenhum velho será mais tratado com tanta devoção por uma jovem?”

¹²³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 165.

¹²⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 166 (grifo do autor).

Aí compreendo que apenas representando o conflito como algo que ocorre dentro de mim mesmo eu posso pretender entrar em seu segredo, decifrá-lo? Mas será assim mesmo?

É a partir da observação da diferença que Calvino passa a pensar no seu próprio comportamento e na civilização em que vive. Há, sim, ainda que em uma reflexão titubeante, um processo de conhecimento a partir do outro, como o próprio escritor teria declarado em entrevista a Carlo Bo: “os livros de viagem são uma maneira útil, modesta e ainda assim completa de fazer literatura”, isso porque “podemos expressar algo que vai além da descrição dos lugares vistos, uma relação entre nós e a realidade, um processo de conhecimento”.¹²⁵ Ao definir a senhora japonesa como um monstro, Calvino revela a banalidade de que se revestiu o conceito e, por outro lado, o quanto a monstrosidade pode estar oculta sob a aparência da severidade e da altivez de uma senhora em uma cena mais que doméstica.

O outro texto, “A forma da árvore”, trata do encontro de Calvino com a árvore de Tule, cidade mexicana próxima de Oaxaca – uma árvore de dois mil anos, quarenta metros de altura e quarenta e dois metros de contorno, que desconstrói qualquer arquétipo de árvore que o escritor tem em mente. Essa árvore causa-lhe uma “sensação de ameaça”: “aqui a natureza, a passos lentos e silenciosos, aplicou-se a levar a cabo um plano que não tem nada a ver com as proporções e dimensões humanas”.¹²⁶ Essa sensação de ameaça que acomete o escritor ao se deparar com um ser vivo de dimensões tão grandiosas remete às reflexões de Jean-Marc Besse sobre a experiências de certos escritores com a paisagem. No prefácio dos seus ensaios reunidos sob o título *Ver a terra*: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia, o filósofo afirma que o “deparar-se efetivo com a paisagem” surge “como a verificação ou ainda a subversão de uma expectativa perceptiva, de uma categoria do pensamento, ou de um hábito de escrita”.¹²⁷ É a paisagem que interroga quem se propõe a olhá-la, como acontece com Calvino diante da árvore de Tule; aliás, ela o violenta, para usar os termos de Bresse:

Desvio-me dos turistas japoneses que, caminhando de costas ou se agachando, tentam enquadrar o colosso em suas objetivas, me aproximo do tronco e giro ao redor dele para descobrir o segredo de uma forma viva que resiste ao tempo. E minha primeira sensação é a de uma ausência de forma: é um monstro que cresce – dir-se-ia – sem nenhum plano, o tronco é uno e múltiplo, como enfeixado por colunas de outros troncos menores que sobressaem do mastodôntico fuste central ou se destacam dele, quase como

¹²⁵ CALVINO. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas, p. 140.

¹²⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 201.

¹²⁷ BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra*: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. VII.

se quisessem parecer raízes aéreas descidas dos galhos para reencontrar mais uma vez a terra, quando na verdade são proliferações das raízes terrestres crescidas para o alto.¹²⁸

Aqui a árvore de Tule é descrita em todo seu excesso, como algo que desafia qualquer critério de ordem e forma. Conforme atentou Gil, o monstro “é sempre um excesso de presença”, ele “combina os elementos de que é formado de tal maneira que sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar”.¹²⁹ É esse excesso que faz da árvore mexicana um monstro que não cessa de crescer. Seu tamanho descomunal, sua profusão de raízes, troncos e ramos e sua ausência de forma levam Calvino a se interrogar se “o segredo da duração está na redundância”.¹³⁰ Em dois mil anos de vida, suas partes continuam interdependentes e seguem transmitindo uma mensagem, perpetuando sua estrutura essencial. Seu sentido, portanto, está em uma contínua repetição que a faz resistir ao tempo. Para além dessa redundância, haveria também aqui uma disponibilidade morfológica para cambiar papéis, uma “perturbação da sintaxe vegetal”.¹³¹

É por meio de um caótico desperdício de matéria e de formas que a árvore consegue dar a si mesma uma forma e conservá-la? Quer dizer que a transmissão de um sentido se assegura na imoderação do manifestar-se, na profusão do exprimir a si mesmo, do por para fora, seja lá o que for? Por temperamento e formação, sempre considerarei que só importa e resiste aquilo que está concentrado para um fim. Ora, a árvore de Tule me desmente, quer convencer-me do contrário.¹³²

Assim como os vários monstros que Calvino recolhe em sua coleção, a árvore de Tule vem deslocar certezas já consolidadas, inclusive aquelas próprias do homem e da sua linguagem. Na obra desse escritor que preza pela exatidão e visibilidade, a imoderação também tem seu lugar. O estranho, o desconhecido e o descomunal reafirmam-se como interrogação sobre a ordem e a desordem do mundo. Ao eleger esses seres monstruosos como matéria de seus textos, Calvino parece realizar aquela “luta contra a dispersão”¹³³ de que tratara Benjamin. Discutir sobre esses monstros recônditos seria, então, uma maneira de impedir que caíam no esquecimento e, ao mesmo tempo, compreender a natureza das monstruosidades que vem surgindo ao longo

¹²⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 202-203.

¹²⁹ GIL. *Monstros*, p. 75.

¹³⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 203.

¹³¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 203.

¹³² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 204.

¹³³ BENJAMIN. *O colecionador*, p. 245.

dos séculos, como que atendendo ao desafio sugerido pelo oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”. Um todo construído a partir da ordenação de fragmentos, *Coleção de areia* se apresenta como uma tentativa de ordenar o conhecimento colecionado pelo escritor. Contudo, o olhar atento de Calvino procura pelo que há de mais insólito no mundo, desestabilizando fronteiras, categorias, ordenações. Não é surpreendente que tenha escolhido como um de seus clássicos a *História natural*, de Plínio, o Velho, cujo inventário

oscila entre a intenção de reconhecer uma ordem na natureza e o registro do extraordinário e do único: e o segundo aspecto acaba sempre vencendo. A natureza é eterna, sagrada e harmoniosa, mas deixa uma larga margem ao aparecimento de fenômenos prodigiosos inexplicáveis. Que conclusão geral podemos extrair disso? Que se trata de uma ordem monstruosa, feita só de exceções à regra? Ou que se trata de regras tão complexas que escapam ao nosso entendimento? Em ambos os casos, para cada fato deve existir uma explicação, mesmo que ainda seja desconhecida para nós. [...] O raciocínio de Plínio exalta a lógica das causas e dos efeitos, mas ao mesmo tempo a minimiza: quando você também encontra a explicação dos fatos, nem por isso os fatos deixam de ser maravilhosos.¹³⁴

À maneira do inventário de Plínio, em seu livro *Coleção de areia*, Calvino procura estabelecer uma relação entre a ordem do mundo e aquilo que escapa a essa ordem, realizando uma espécie de registro do prodigioso, do extraordinário. Assim, os monstros que permaneciam ocultos encontram morada nas páginas multifacetadas desse escritor, um “enciclopedista visionário” e colecionador de reflexões sobre estranhos seres que, em sua diferença, apontam para nossa precária humanidade.

¹³⁴ CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 46.

Capítulo Quarto

Coleção, resíduo e melancolia

*a literatura sobrevive dispersa
nas fissuras e nas desconjunções,
como consciência de que nenhuma ruína
será tão definitiva a ponto de excluir outras.*

Italo Calvino

4.1 Colecionar areia

Já nas primeiras linhas de seu estudo *Da natureza dos monstros*, Luiz Nazario atenta para o caráter inimigo desses seres, contra os quais a humanidade “só pode reagir pelo extermínio”.¹ Na obra de Calvino, o monstro que perturba o homem a ponto de querer eliminá-lo a todo custo aparece em “A formiga-argentina”, conto publicado primeiramente em 1952, na revista *Botteghe Oscure*, e mais tarde reunido em duas das coletâneas de contos do escritor: *I racconti* e *Os amores difíceis*, em ambas abrindo uma seção intitulada “A vida difícil”. O conto é narrado em primeira pessoa: um operário desempregado que se transfere com mulher e filho para uma região infestada de formigas-argentinas. A esperança de encontrar um trabalho e refazer a vida em outro lugar é substituída pela ânsia de dar fim à praga. Depois de se dar conta que as formigas estão em toda parte – nos lugares mais visíveis, em todos os buracos e frestas da casa e até no ouvido do menino recém-curado –, o casal decide pedir ajuda aos vizinhos, quando toma conhecimento de que o problema é antigo e cada um tenta eliminá-lo de uma maneira, sem muita expectativa de vê-lo resolvido.

Em várias das cartas em que menciona o conto “A formiga-argentina”, respondendo às críticas que tendiam a uma leitura simbólica ou alegórica, Calvino defende o caráter realista da narrativa, como naquela enviada a Godofredo Fofi, em 30 de janeiro de 1984:

¹ NAZARIO. *Da natureza dos monstros*, p. 11.

“A formiga argentina” não é onírico-kafkiana como disseram os críticos. É o conto mais realista que já escrevi na vida; descreve com absoluta exatidão a situação da invasão das formigas-argentinas nas plantações de San Remo e em boa parte da Riviera di Ponente à época da minha infância, nos anos 1920 e anos 1930.²

A narrativa nasce, portanto, da experiência do escritor, que presenciou o incômodo que as formigas-argentinas causavam à população da Ligúria e a intensa batalha contra elas.³ Os personagens, na tentativa de se livrarem desse minúsculo mal, empregam os mais diversos meios: o senhor Reginaudo e a mulher experimentam todos os tipos de inseticidas; o capitão Brauni cria sistemas surpreendentes que o permitem ver morrerem uma a uma as formigas; a senhora Mauro, dissimuladamente, finge ignorar a existência do problema; o senhor Baudino, funcionário do Centro para a Luta contra a Formiga-Argentina, espalha nas casas um veneno “estatal” que, aos olhos dos moradores, mais alimenta que destrói os insetos. A história se desenvolve em torno da descrição desses diferentes modos de contrapor-se às formigas, com destaque para a angústia em que vivem os protagonistas – recentemente chegados à região, ainda não sabem exatamente como lidar com o problema.

A formiga-argentina é um inimigo infinitamente pequeno que, multiplicado, torna-se infinitamente grande, o que leva o narrador, desde o começo da narrativa, a compará-la a grãos de areia ou de poeira:

Certas coisas, até bobas, preocupavam-nos como se viessem aumentar de repente nossas angústias (e não sabíamos nada sobre as formigas, então), e a senhora Mauro com todas as recomendações que nos fazia ao nos mostrar a casa aumentava essa nossa sensação de estarmos entrando numa difícil imensidão. Lembro-me de um longo discurso que fez para nós sobre o relógio do gás, e como ficamos atentos a escutar, “Sim, senhora Mauro... Vamos prestar atenção, senhora Mauro... Esperamos realmente que não, senhora Mauro...”, tanto que nem ligamos quando ela (mas agora nos lembramos claramente disso) começou a mover os olhos por sobre a parede como se estivesse lendo e passou a ponta dos dedos no lugar e depois os sacudiu em chuva como se tivesse encostado no molhado, ou na areia, ou na poeira. Não disse a palavra: *formigas*, entretanto, temos certeza; talvez porque era natural que houvesse formigas, como havia as paredes, o teto, mas minha mulher e eu ficamos com a ideia de que tivesse querido esconder isso

² CALVINO. *Lettere: 1940-1985*, p. 1511. Cf. também as cartas endereçadas a Cesare Cases, de 20 de dezembro de 1958, a Omella Sobrero, de 16 de setembro de 1960, e a Onofrio Giovenco, de 1º de julho de 1976, em que o escritor insiste na defesa do caráter realista do conto.

³ Nas páginas que dedica a uma breve análise do conto, Scarpa faz uma observação sobre o silêncio de Calvino quanto à responsabilidade do pai para com o aparecimento das formigas na Riviera: “as formigas chegam à Riviera juntamente com as plantas exóticas que Mario Calvino trouxe em seu definitivo retorno à Itália”. SCARPA. *Italo Calvino*, p. 128.

até o finzinho, e que todo o seu discorrer e recomendar fosse só um tratar de atribuir importância a outras coisas para tapar aquela.⁴

Quando o casal chega à casa que alugam da senhora Mauro não sabe nada sobre as formigas e toda a dissimulação desta só seria percebida depois, como demonstra o fragmento. A comparação das formigas a grãos de areia revela o caráter minúsculo e aparentemente desimportante desse mal que, em grande número, pode se tornar um inimigo perturbador, uma “difícilimensidão”, como salienta o narrador, que, ao longo de toda a narrativa, insiste na comparação. Esmagadas, “as formigas viravam pontinhos pretos que caíam como areia”.⁵ Em um dos sacos em que o capitão Brauni amontoava as formigas vítimas de seus dispositivos assassinos, ele “enfiou o braço e tirou para fora um punhado como que de pó de café [...]; eram formigas mortas, uma fina areia negro-avermelhada de formigas mortas todas enrodilhadas, reduzidas a grãosinhos em que não se distinguiam mais nem a cabeça nem as patas”.⁶ Elas eram “um inimigo como a bruma e a areia, contra a qual a força não adianta”.⁷

Depois de um longo embate contra o senhor Baudino, acusado por todos os moradores como responsável pelo aumento daquele vertiginoso inimigo, o narrador, sem ânimo para encontrar uma maneira de continuar a viver naquele lugar, decide passear com a mulher e o filho pela cidade, até que chegam ao porto e se sentam para ver o mar:

O mar ia para cima e para baixo de encontro às pedras do molhe, movendo aqueles barcos chamados traineiras, e homens de pele escura os enchiam de redes rubras e cestos para a pesca noturna. A água estava calma, quase só com uma contínua troca de cores, azul e negro, cada vez mais escuro à medida que ficava mais longe. Eu pensava nas distâncias da água assim, nos infinitos grãosinhos de areia lá embaixo, no fundo, onde a corrente pousa cascas brancas de conchas polidas pelas ondas.⁸

Nesse parágrafo, Calvino apresenta a imagem de grãos de areia como uma infinidade tranquila, contrária àquela atormentadora das formigas, presente ao longo de toda a história. Segundo Scarpa, em “A formiga-argentina”, Calvino, pela primeira vez, termina uma narrativa com “uma imagem de cristalina força visual e de incerto e

⁴ CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramalheite. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 150-151 (grifo do autor).

⁵ CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 154.

⁶ CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 166.

⁷ CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 159.

⁸ CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 187.

múltiplo significado”,⁹ o que aconteceria em muitos textos posteriores. O problema que se impõe ao protagonista não é resolvido. Não há uma preocupação do escritor em dar fim à história que narra. A imagem final do mar e da areia, símbolos por excelência do infinito, apresenta-se, nas palavras do crítico, como uma “precária configuração de harmonia”,¹⁰ como é precária qualquer configuração que tem a água ou a areia como elemento, pois que estas são mutáveis e fugidias. Nesse conto, a areia simboliza tanto um inimigo imperceptível, atormentador e difícil de exterminar, quanto a felicidade, precária e aparentemente inalcançável.

Na obra de Calvino, pode-se dizer que a areia e a poeira são *leitmotiven* – na maioria das vezes como símbolos da fragmentação e da dispersão. Em “A aventura de empregado de escritório”, conto de *Os amores difíceis*, o narrador avalia a noite que Enrico Gnei, empregado de escritório, passara ao lado de uma bela senhora, enfatizando a dispersão daquele fato, que não teria nenhum seguimento e sobre o qual não comentara com ninguém: “A aventura da noite poderia ter deixado um sinal, assumido um significado definitivo, em vez de desaparecer como areia num mar de dias vazios e iguais”.¹¹ Em “A aventura de um fotógrafo”, por sua vez, a multiplicidade e a fragmentação são comparadas à poeira:

No laboratório de Antonino, coberto de películas e provas, Bice surgia de todos os fotogramas, como na retícula de uma colmeia surgem milhares de abelhas que são sempre a mesma abelha; Bice em todas as atitudes, ângulos, maneiras. Bice posando ou colhida à revelia, uma identidade esmigalhada numa poeira de imagens.¹²

Depois de se descobrir apaixonado por Bice, Antonino passa a fotografá-la em todos os momentos, até mesmo quando dormia. Essa obsessão fazia parte do método que decidira seguir: fotografar uma única coisa ou pessoa, todas as horas do dia e da noite. “A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis”,¹³ dizia. E esse todo de imagens é representado na narrativa como uma poeira de imagens, de forma a salientar a impossibilidade de se alcançar a totalidade; a identidade da moça só pode ser representada de modo fragmentário e residual, como a poeira.

⁹ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 130.

¹⁰ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 130.

¹¹ CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 48.

¹² CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 62.

¹³ CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 62.

Em *Marcovaldo ou As estações na cidade*, o olhar do personagem “parecia perder-se nas areias do deserto”,¹⁴ negligenciando tudo aquilo que era estudado para atrair a atenção: avisos, semáforos, vitrines, cartazes, letreiros luminosos. O olhar de Marcovaldo não dá atenção aos produtos da civilização industrial e prefere se deter no que é aparentemente desimportante, os aspectos mínimos da natureza, como uma folha amarelando num ramo ou uma mosca no dorso de um cavalo, e por isso parece perdido nas areias do deserto, como em constante contemplação. No conto “Sem cores”, de *Todas as cosmicômicas*, por sua vez, Qfwfq caminha por um lugar em que não se consegue distinguir nada, onde tudo tem uma cor cinzenta, e de repente embrenha-se num “deserto de areia”:

avançava afundando entre dunas de certa forma sempre diversas umas das outras e no entanto quase iguais. Conforme o ponto do qual fossem olhadas, as cristas das dunas pareciam relevos de corpos estendidos. Aqui parecia modelar-se um braço inclinado sobre um terno seio, com a palma estirando-se sobre uma face reclinada; além parecia surgir um jovem pé de airosos artelhos. Parado a observar aquelas possíveis analogias, deixei transcorrer um bom minuto antes de me dar conta de que sob os meus olhos não tinha um crinal de areia, mas o objeto de minha perseguição.¹⁵

A areia, aqui, simboliza a indistinção das formas e das cores, pois que caracteriza a Terra no momento em que não havia cores e a falta delas acaba por confundir também as formas – tudo parecia igual ainda que diferente. O mundo arenoso, como aquele em que vive Qfwfq antes de aparecerem as cores, é um mundo amorfo e cinzento, no qual as similitudes e as diferenças se confundem.

Em “Os cristais”, Qfwfq lamenta que a Terra não tenha se transformado em um mundo de cristal e de que precisa aprender a em viver num mundo “amorfo esmigalhado e gomoso”.¹⁶ O cristal simboliza, para ele, o mundo de ordem que almeja alcançar um dia:

Na Penn Station desço do trem, tomo o *subway*, fico em pé segurando-me com uma das mãos na barra de apoio e com a outra erguendo o jornal dobrado no qual diviso os números das cotações da bolsa: aceito as regras do jogo, enfim, do jogo de fingir uma ordem na poeira, uma regularidade no sistema, ou uma compenetração de sistemas diferentes mas de todo modo mensuráveis ainda que incongruentes, a ponto de fazer encaixar em toda granularidade da desordem a faceta de uma ordem que imediatamente se esmigalha.¹⁷

¹⁴ CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 7.

¹⁵ CALVINO. *Todas as cosmicômicas*, p. 53-54.

¹⁶ CALVINO. *Todas as cosmicômicas*, p. 171.

¹⁷ CALVINO. *Todas as cosmicômicas*, p. 172.

Para Qfwfq, o mundo em que vive é um mundo de desordem, esmigalhado como poeira e, para ali viver, finge encontrar uma ordem que não existe ou que é apenas camuflada. Vug, sua companheira, amante das discontinuidades, “sempre observa os grãos de areia escorrendo entre os dedos”,¹⁸ como a medir o tempo, preferindo a Terra daquele jeito, com suas fendas e fissuras. Como em outros textos de Calvino, há, aqui, um embate entre um personagem dado à ordem e outro à desordem. Vug quer que seu companheiro Qfwfq admita que a “verdadeira ordem é aquela que carrega dentro de si a impureza, a destruição”,¹⁹ uma ordem que tem na poeira seu emblema, conforme a comparação do narrador.

Em *O cavaleiro inexistente*, irmã Teodora reflete sobre a tarefa que lhe coube – a da escrita – e que lhe custou renunciar às alegres brincadeiras vividas fora do convento:

Aqui no convento, a cada uma se dá a sua penitência, seu modo de ganhar a salvação eterna. A mim tocou esta de escrever histórias: é dura, muito dura. [...] Mas a nossa santa vocação quer que se anteponha às alegrias perecíveis do mundo alguma coisa que permaneça. Que permaneça... se afinal também este livro e todos os nossos atos de piedade, executados com corações de cinza, já não passam de cinzas inclusive eles... mais cinzas do que os atos sensuais no rio, que tremem de vida e se propagam como círculos na água... Começa-se a escrever com gana, porém há um momento em que a pena não risca nada além de tinta poeirenta, e não escorre nem uma gota de vida, e a vida está toda fora, além da janela, fora de você e lhe parece que nunca mais poderá refugiar-se na página que escreve, abrir um outro mundo, dar um salto.²⁰

Nesse fragmento, a narradora expressa a fadiga que lhe causa a escrita, a qual é tratada como o resto da vida propriamente dita, as cinzas de um fogo vivido fora do livro. O ímpeto com que começa a escrever não se mantém até o final e a tinta torna-se poeira, sem alcançar qualquer êxito. A cinza e a poeira, aqui, constituem símbolos da impossibilidade da representação ou de uma representação que seja residual, apenas um vestígio da história que se pretende narrar; surgem num momento melancólico da narrativa, em que irmã Teodora procura um sentido para o ato de escrever, para essa tarefa que lhe foi imposta como meio de salvar a alma. Apesar de chegar à conclusão de que “não há garantias de que a alma se salve ao escrever” e que “sua alma já se perdeu”, ela decide que continuará no seu “trabalho de escrivã, o melhor que puder”.²¹

¹⁸ CALVINO. *Todas as cosmicômicas*, p. 177.

¹⁹ CALVINO. *Todas as cosmicômicas*, p. 178.

²⁰ CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, p. 426.

²¹ CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, p. 426.

Em “Lembrança de uma batalha”, texto autobiográfico reunido em *O caminho de San Giovanni*, é a areia que envolverá o tema da escrita:

Não é verdade que já não me lembro de nada, as lembranças ainda estão lá, escondidas no novelo cinzento do cérebro, o úmido leito de areia que se deposita no fundo da torrente dos pensamentos – se é verdade que cada grão dessa areia mental guarda um momento da vida fixado de tal modo que já não seja possível apagá-lo, mas sepultado por bilhões e bilhões de outros grãosinhos. Estou tentando trazer de novo à tona um dia, uma manhã, uma hora entre a escuridão e a luz no raiar daquele dia. Há anos deixei de remexer essas lembranças, encafuadas feito enguias nas poças da memória. Tinha certeza que a qualquer momento bastaria revolver a água rasa para vê-las aflorar num golpe de cauda. [...] Há alguns pontos emergindo do fundo da areia, sinal de que ao redor daquele ponto girava uma espécie de vórtice, e, quando as lembranças, após um longo sono, despertam é a partir do centro de um daqueles vórtices que a espiral do tempo se desdobra.²²

Nesse primeiro parágrafo, a metáfora da areia aponta para a imprecisão da memória, da lembrança de um fato que parece esquecido e que se pretende retomar como material a ser narrado. Isso em virtude de sua cor cinzenta, do depósito que forma quando reunida em grande número e, também, por estruturar-se em vórtice, impedindo, assim, como a poeira ou a neblina, a visão nítida de qualquer objeto. O novelo cinzento do cérebro é comparado a um úmido leito de areia, em que cada grão remete a um fato da vida. Remexer esse leito de areia é desfazer o depósito de lembranças que se formou com o tempo, é trazer à tona os fatos que ficaram guardados. Por ser o depósito de areia, substância leve e móvel, é possível remexê-lo e, então, dar início à narrativa, que se constrói da mistura entre a memória e o esquecimento, entre o que aparece e o que desaparece.

Em *As cidades invisíveis*, não faltam referências à areia e à poeira. No fragmento que encerra o primeiro grupo de textos, o narrador assim define o império de Kublai Khan, segundo o ponto de vista do imperador:

Na mente do Khan, o império correspondia a um deserto de dados lábeis e intercambiáveis, como grãos de areia que formavam, para cada cidade e província, as figuras evocadas pelos logogrifos do veneziano.²³

A areia, substância leve e movente, representa, aqui, a propensão que as cidades descritas por Marco Polo têm para o intercâmbio e o deslizamento. Assim como os grãos de areia, os elementos dessas cidades são ao mesmo tempo iguais e diferentes, o que leva o mercador a considerá-las como uma única cidade. Esse esvair-se das

²² CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 67.

²³ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 26.

diferenças torna-as, segundo o narrador, uma “poeira informe”, em que “os lugares alternam formas ordens distâncias”,²⁴ de forma que se confundem uns com os outros. Além de enfatizarem o aspecto lábil das cidades e de todo o império em ruínas de Khan, que é definido como um “esfacelo sem fim e sem forma”, a areia e a poeira, nesse livro, caracterizam os habitantes da cidade de Laudômia, que é “mais do que dupla, tripla”,²⁵ pois que abriga a cidade dos vivos, a dos mortos e a dos não nascidos. Na Laudômia dos mortos, o traçado das ruas e a sequência das moradias repetem os da Laudômia dos vivos, onde os habitantes vivem cada vez mais comprimidos, com a diferença de que na dos mortos “tudo se tornou necessário, livre do acaso, arquivado, posto em ordem”.²⁶ Assim como esta, a cidade dos não nascidos é constantemente visitada pelos moradores da cidade dos vivos, que interrogam aqueles sobre a vida presente:

Os viventes de Laudômia frequentam a casa dos não nascidos, interrogando-os; os passos ressoam sob os tetos vazios; as questões são formuladas em silêncio: e é sempre deles próprios que perguntam os vivos, não daqueles que virão; alguns se preocupam em deixar uma ilustre memória de si, outros em encobrir as suas vergonhas; todos gostariam de seguir o fio das consequências dos próprios atos, mas, quanto mais aguçam o olhar, menos reconhecem um traço contínuo; os nascituros de Laudômia aparecem pontilhados como grãos de poeira, afastados do antes e do depois.

A Laudômia dos não nascidos não transmite, como a dos mortos, qualquer segurança aos habitantes da Laudômia viva, só apreensão. Nos pensamentos dos visitantes, acabam por se abrir dois caminhos e não se sabe qual reserva maior angústia: ou 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, amontoadas 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; ou então se pensa que a Laudômia também desaparecerá, não se sabe quando, e todos os habitantes desaparecerão com ela, isto é, as gerações se sucederão até uma certa cifra e desta não passarão, e por isso a Laudômia dos mortos e a dos não nascidos são como as duas ampolas de uma ampulheta que não se vira, cada passagem entre o nascimento e a morte é um grão de areia que atravessa o estreitamento, e nascerá em um último habitante de Laudômia, um último grão que, no momento, está aguardando no alto da pilha.²⁷

Quando os habitantes vivos de Laudômia interrogam os não nascidos, que estão ainda por vir, não identificam um traço que seja contínuo, como se a memória tivesse sido desmantelada. Assim, os nascituros são descritos como grãos de poeira que surgem apenas pontilhados, dispersos, sem qualquer ligação com o antes e o depois, o passado e

²⁴ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 125.

²⁵ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 127.

²⁶ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 127.

²⁷ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 128-129.

o futuro. Além desse aspecto de fragmentação e ausência de memória, os nascituros causam apreensão aos vivos em virtude de seu caráter multiplicador, infinito, o que leva o narrador a compará-los a grãos de areia. Outro pensamento, oposto e ao mesmo tempo ligado ao da infinitude, também acomete os vivos quando visitam a cidade dos não nascidos: o do desaparecimento. Desaparecida a Laudômia dos vivos, a cidade tripla se concentraria apenas numa ampulheta, cujos grãos de areia representariam os habitantes, que do nascimento passariam diretamente para a morte. Uma memória, portanto, que se forma por um escorrer inútil e que lamenta a imobilidade da ampulheta.

Em *Palomar*, o protagonista visita o jardim de pedras e areia do tempo Ryoanji de Quioto, que tem a areia e a pedra como componentes. Para além de toda a simbologia desse jardim, “imagem típica da contemplação do absoluto atingível pelos meios mais simples e sem o recurso a conceitos exprimíveis por palavras”,²⁸ Palomar, espremido em meio a centenas de visitantes e, portanto, longe de reconhecer sua individualidade para, então, se despir dela, como ensina o panfleto explicativo, negligencia as instruções que ensinam o turista a apreender o jardim segundo as técnicas mentais do zen e procura compreendê-lo na situação em que o visita: “esticando o próprio pescoço em meio a outros pescoços”,²⁹ e chega à seguinte conclusão:

Que vê? Vê a espécie humana na era dos grandes números estendendo-se numa multidão nivelada mas feita de individualidades distintas como esse mar de grãos de areia que submerge a superfície do mundo... Vê o mundo nada obstante continuar a mostrar os dorsos de granito de sua natureza indiferente ao destino da humanidade, sua dura substância irredutível à assimilação humana... Vê as formas em que a areia humana se agrega tenderem a dispor-se segundo linhas de movimento, desenhos que combinam regularidade e fluidez como os traços retilíneos ou circulares de um ancinho... E entre humanidade-areia e mundo-escolho intui-se uma harmonia possível como entre duas harmonias não homogêneas: a do não humano num equilíbrio de forças que parece não corresponder a nenhum desenho; a das estruturas humanas que aspira a uma racionalidade de composição geométrica ou musical, jamais definitiva...³⁰

Nesse parágrafo final de “O canteiro de areia”, em que as frases são entremeadas por reticências, como a sublinhar uma reflexão infinita, a areia também caracteriza a espécie humana, que aos olhos de Palomar se mostra nivelada, mas composta por individualidades distintas. Mais uma vez, portanto, a areia representa a semelhança e a diferença. Os traços feitos pelo ancinho na areia do jardim simbolizam os movimentos

²⁸ CALVINO. *Palomar*, p. 85.

²⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 87.

³⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 87.

regulares e ao mesmo tempo fluidos do homem, que procura viver em harmonia com o mundo de pedras. O jardim de Quioto, um quadrado artificial e geométrico, acaba por suscitar mais uma divagação infinita de Palomar sobre a ordem e a desordem do mundo. A relação entre uma e outra encontra na areia um emblema, assim como em *Coleção de areia*.

Ao tratar desse texto, Adriana Iozzi Klein afirma: “A visão de uma coleção de areia ativa os sensores culturais e intelectuais do ensaísta e se transforma em reflexão, imagens, agregados de citações e justaposições analógicas e, ainda, reinvenção do objeto e poesia [...]”.³¹ A reinvenção do objeto areia é realizada tanto pela colecionadora de areia que, ao aprisioná-lo em frascos de vidro, muda-lhe o sentido, quanto por Calvino, que o toma como material para a construção de suas metáforas. Mais que isso, ao escolher o vocábulo “areia” como parte do título de sua coletânea, acaba por confirmar o seu caráter múltiplo, fragmentário e pulverizado. Assim como a coleção, de acordo com Klein,

a areia é vista aqui como modelo da desagregação do mundo e das reflexões sobre ele, representada numa coleção de palavras cujos significados se confundem e se equivalem. A pulverização do objeto, areia, leva inevitavelmente a olhar para além de sua própria definição, numa linha interpretativa que utiliza o referente apenas como ponto de partida. Isso evidencia, mais uma vez a capacidade que tem a operação crítica de Calvino, sempre marcada por uma ânsia de conhecimento, de abrir horizontes singulares que não descrevem o objeto de partida, mas que mostram essencialmente a infinidade de significados que dele podem ser abstraídos.³²

Ao comparar a areia às palavras, Calvino entende que o mundo triturado e erodido pode encontrar na escrita fundamento e modelo. Ele, portanto, pulveriza o objeto areia, atribuindo-lhe outros significados. Encapsulada em frascos de vidro, a areia é tomada como modelo da desagregação do mundo e registro do passado, tornando-se, então, objeto de uma coleção excêntrica e misteriosa:

Tem-se a impressão de que essa amostragem da Waste Land universal esteja para nos revelar alguma coisa importante: uma descrição do mundo? Um diário secreto do colecionador? Ou um oráculo sobre mim, que estou a escutar nestas ampulhetas imóveis minha hora de chegada? Tudo isso junto, talvez. Do mundo, a colheita de areias selecionadas registra um resíduo de longas erosões que é simultaneamente a substância última e a negação de sua exuberante e multiforme aparência: todos os cenários da vida do colecionador surgem mais vivos que numa série de slides coloridos [...], evocados e ao

³¹ KLEIN, Adriana Iozzi. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*. 2004. 184 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 132.

³² KLEIN. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*, p. 141.

mesmo tempo cancelados pelo gesto já compulsivo de inclinar-se para recolher um pouco de areia e encher um saquinho (ou um recipiente de plástico? Ou uma garrafa de coca-cola?) e depois dar meia-volta e ir embora.³³

A coleção de areia que Calvino observa, além de descrever o mundo, pois que é formada por centenas de frascos de vidro preenchidos com grãos de areia de vários lugares, com diferenças de cor, granulosidade e consistência, registra as memórias do colecionador e, ainda, responde as interrogações daquele que se põe a observá-la. O mundo, contudo, apresenta-se, nessa coleção, em forma de resíduos, como a apontar o destino de tudo que foi um dia colorido e exuberante. A atitude de Calvino diante dessa “duna em miniaturas” oscila entre lamentar a perda das sensações vividas naquelas praias, de modo que a vitrine torna-se para ele um “cemitério de paisagens reduzidos a deserto, de desertos sobre os quais não sopra mais o vento”, e compreender a intenção da colecionadora de areia: “talvez justamente distanciar de si o barulho das sensações deformantes e agressivas, o vento confuso do vivido, e ter afinal para si a substância arenosa de todas as coisas, tocar a estrutura siliciosa da existência.”³⁴ O resíduo pode ser, assim, tanto um sinal de desmoronamento, destruição e fim, quanto o que há de mais verdadeiro nas coisas e no homem.

Em texto intitulado “Ficções e paradigmas”, em *O século de Borges*, Eneida Maria de Souza aproxima a coleção de areia comentada por Calvino – “imagem em miniatura de um mapa residual e fragmentário do universo” – a “uma esfera invertida do *aleph* borgiano, instante fugidio e pleno de total visibilidade”.³⁵ Se no conto de Borges o protagonista vê num único ponto todos os lugares e todas as coisas do mundo, tais como são na realidade, na coleção de areia que Calvino toma como elemento de comparação com sua poética, o mundo é apresentado em forma de resíduos e fragmentos. Para Souza,

o conceito de literatura miniaturizada e condensada encontra nesse texto a máxima expressão do encontro entre Borges e Calvino e aponta a potencialidade de uma estética que acredita muito mais na revelação instantânea e fugidia do acontecimento do que na ilusão da posse total do objeto.³⁶

³³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 12.

³⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 15.

³⁵ SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 58.

³⁶ SOUZA. *O século de Borges*, p. 59.

Na obra de Calvino, essa “revelação instantânea e fugidia do acontecimento” parece estar intimamente ligada à ideia de pulverização, presente tanto nos textos teóricos quanto nos textos literários do escritor e que recebe grande atenção em um dos ensaios que dedica à obra de Charles Fourier, em que afirma:

o melhor que espero ainda é outra coisa, e deve ser buscado nos ângulos, nas vertentes em sombra, no grande número de efeitos involuntários que o sistema mais calculado carrega consigo, sem saber que talvez ali mais que em qualquer outro lugar está sua verdade. Hoje a utopia que busco não é mais sólida do que gasosa: é uma utopia pulverizada, corpuscular, suspensa.³⁷

O pensamento de Calvino caminha para uma ideia de dissolução da totalidade e de uma visão homogênea do mundo, valorizando o detalhe, o parcial, o fragmento, inclusive quando argumenta sobre a utopia, que também para ele deve ser caracterizada pela disseminação. A utopia que o escritor busca não é mais estática, e sim uma utopia difusa, que vai de encontro à experiência da vida moderna, marcada pela descontinuidade e pela contradição. As cidades invisíveis de Marco Polo, os mundos possíveis descritos em *Coleção de areia* e os territórios limítrofes que merecem a atenção de Palomar representam a pulverização da realidade. No texto em que Calvino defende a visibilidade como um valor a ser preservado no próximo milênio, as letras do alfabeto e mesmo os sinais de pontuação apresentam-se como grãos de areia que buscam representar a pulverização do mundo:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.³⁸

Por mais que a escrita seja uma tentativa de recolher e ordenar os fragmentos dispersos no mundo em linhas uniformes, a ordenação alcançada é apenas aparente, pois que os caracteres estão sujeitos, segundo aponta a metáfora de Calvino, a movimentos inesperados e fugidios, como os do vento. O mundo triturado, erodido e multifacetado que caracteriza a modernidade, ao que parece, encontra fundamento e modelo à medida

³⁷ CALVINO, Italo. Para Fourier 3: Despedida. A utopia pulviscular. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 302.

³⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 302.

que se constrói uma literatura à sua maneira, também triturada, erodida e multifacetada, como a coletânea de Calvino. Um todo construído a partir da ordenação de fragmentos, *Coleção de areia* se apresenta como uma tentativa de ordenar o conhecimento colecionado pelo escritor, mas acaba se rendendo à dispersão do mundo.

Se Borges, ao pegar um punhado de areia e deixá-lo cair um pouco mais longe, está modificando o deserto,³⁹ gesto interpretado por Souza como performativo – “inserção do sujeito no ato criativo” e transformação do deserto em livro e ficção –,⁴⁰ Calvino, ao analisar o tempo e o espaço encapsulados pela colecionadora de areia, pensa num mundo e numa escrita que deixam transparecer sua condição residual, ou seja, que negligenciam uma totalidade perfeita.

4.2 Fragmentos e resíduos

Os temas da coleção e da pulverização são tratados, de modo subliminar, em outros textos de *Coleção de areia*, os quais abordam resíduos da história e da cultura que ficaram como que dispersos, quiçá esquecidos, e que constituem, conforme explicita o subtítulo da primeira edição do livro, “emblemas bizarros e inquietantes do nosso passado e do nosso futuro”.⁴¹ Nesses textos, como em toda a coletânea, Calvino faz falar os objetos que, a um olhar inocente, pareceriam insignificantes, na esteira do que defende Jacques Rancière sobre a escrita muda das coisas:

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação escrita em seus corpos, e que resume o ‘tudo fala’ de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas.⁴²

Para explicar a diferença entre a palavra muda e a palavra viva, que dirigia a ordem representativa clássica e da qual há vestígios até hoje, Rancière recorre a Platão,

³⁹ BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984. p. 82. “A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: *Estou modificando o Saara*. O fato era mínimo, mas as não engenhosas palavras eram exatas e pensei que havia sido necessária toda uma vida para que eu pudesse dizê-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas de minha estada no Egito” (grifos do autor).

⁴⁰ SOUZA. *O século de Borges*, p. 57.

⁴¹ A primeira edição de *Collezione de Sabbia*, publicada pela Editora Garzanti, recebe o seguinte subtítulo: “Emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro: gli oggetti raccontano il mondo”.

⁴² RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 35.

para quem a primeira diz respeito à escrita: escrita que não é simplesmente a materialidade de um signo escrito sobre determinado suporte, mas o “*logos* mudo, a palavra que não pode nem dizer de outro modo o que diz, nem parar de falar: nem dar conta do que prefere, nem discernir aqueles aos quais convém ou não convém ser endereçada”.⁴³ A essa palavra muda, contrapõe-se, para Rancière, “uma palavra em ato”, a palavra viva, que deve transmitir um significado e produzir um efeito determinado, como a palavra do orador, que “perturba e persuade, edifica e arrebatava as almas ou os corpos”.⁴⁴

A palavra que corresponde à revolução estética, segundo Rancière, é a palavra muda, aquela que é ao mesmo tempo fala e silêncio, ou seja, a escrita: a escrita literária que revela a palavra muda das coisas, que encontra em Balzac uma espécie de precursor e à qual parece se filiar algumas obras de Calvino, como *Coleção de areia*. O texto de Balzac que o filósofo francês menciona é *A pele de onagro*. Nele, as páginas iniciais descrevem o antiquário visitado pelo protagonista, que é definido pelo narrador balzaquiano como um “oceano de móveis, de invenções, de modas, de obras e ruínas” que “compunha um poema sem fim”.⁴⁵ O artista que surge a partir dessa revolução estética, que dá importância aos objetos mais insignificantes, aos detalhes que antes permaneciam escondidos, é ao mesmo tempo geólogo e arqueólogo, pois “recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras e triviais”.⁴⁶ Mais que isso, nessas coisas que são como “elementos de uma mitologia”, ele “dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade”.⁴⁷ Ele devolve a potência da linguagem às coisas que até então foram tomadas como detalhes insignificantes.

Também Calvino, ao argumentar sobre a impossibilidade, nos tempos atuais, de ordenar os materiais acumulados pela humanidade, considera que seu trabalho deva ser como o do arqueólogo:

gostaríamos de tornar nosso o olhar do arqueólogo e do paleoetnógrafo, no passado assim como nesse corte estratigráfico que é o nosso presente, onde se disseminam produções humanas fragmentárias e mal classificáveis: indústrias metálicas, megálitos, Vênus esteatopíguas, esqueletos hecatombes, fetiches. Em sua escavação, o arqueólogo torna a descobrir utensílios cujo destino ignora, cacos de cerâmica que não se encaixam, jazidas de eras distintas

⁴³ RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 34.

⁴⁴ RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 34.

⁴⁵ BALZAC, Honoré. *A pele de onagro*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 44.

⁴⁶ RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 36.

⁴⁷ RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 36.

daquelas que ele esperava encontrar ali: sua tarefa é descrever peça por peça também e sobretudo aquilo que não consegue sistematizar numa história ou numa utilização, reconstruir numa continuidade ou num todo. A isso, chegaremos depois, talvez; ou então compreenderemos que não é uma motivação externa para aqueles objetos, mas apenas o fato de que objetos assim sejam encontrados naquele ponto já diz tudo o que havia para dizer.⁴⁸

O excerto encontra-se em texto intitulado “O olhar do arqueólogo”, escrito em 1972 para uma revista que não chegou a ser feita, projetada com Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg e Enzo Melandri, entre 1968 e 1972. Uma espécie de projeto da revista, com as linhas diretivas, os temas a serem abordados e toda a organização, pode ser lido em “Un progetto di rivista”, nos *Saggi*, e também em *Mondo scritto e mondo non scritto*. Essa publicação, que teria como título *Alì Babà*, deveria ser essencialmente interdisciplinar e publicar ensaios críticos e textos literários que tivessem ligação com o tema dos “vestígios, dos resíduos, dos fragmentos de ordens invisíveis aos quais se tem acesso por um caminho que nada tem a ver com os critérios da evidência, tampouco com o conhecimento sistemático do objeto de estudo”, enfim, que lembrasse o “domínio da arqueologia”.⁴⁹ A vertente arqueológica de Calvino, que se conjuga com aquela de colecionador, fica evidente no ensaio citado, em que ele reclama, em voz coletiva, o olhar do arqueólogo, mas pode ser encontrada em vários de seus livros, sobretudo em *As cidades invisíveis*, *Palomar* e *Coleção de areia*, todos publicados posteriormente ao projeto da revista.

O olhar arqueológico que Calvino reivindica quer perscrutar tanto o passado quanto o presente, de modo que um possa explicar o outro, ou ao menos trazer à tona a porção deles que permanecia na obscuridade, no esquecimento – objetos, signos, saberes descartados porque tomados como insignificantes, sem qualquer importância para a seleção que opera a história que normalmente se quer memorizada e preservada. É à multiplicidade e à alteridade do mundo que Calvino se volta, as quais se inscrevem nos objetos, nos produtos da cultura, nos hábitos, nos modelos de percepção e nas categorias de organização dos saberes e das experiências. Esse novo direcionamento, que não pretende restabelecer uma continuidade ou um todo, como demonstra o excerto, está de acordo com o pensamento de Benjamin, ele próprio um colecionador que, ao explicar o projeto das *Passagens*, afirma: “Não surrupiarei coisas valiosas, nem me

⁴⁸ CALVINO. O olhar do arqueólogo, p. 190.

⁴⁹ CELATI, Gianni. *Finzioni occidentali*. Torino: Einaudi, 1975 citado por BARENGHI, Mario. Note e notizie sui testi. In: CALVINO. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori. v. 2. p. 2997. De todos os envolvidos no projeto, foi Carlo Ginzburg quem analisou o tema com mais afinco, primeiramente em texto de 1979 intitulado “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, reunido mais tarde em *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*.

apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.”⁵⁰ Ao afirmar que não pretende inventariar os resíduos, mas utilizá-los, Benjamin rejeita qualquer ideia de acumulação inútil, infértil, que não faria mais que trocá-los de lugar, tirar-lhes o pó; mais que isso, ele pretende torná-los úteis, oferecer-lhes um suplemento de vida, uma “sobrevida”, para usar um conceito presente em outros textos do filósofo. Três figuras se destacam em sua obra como detentoras desse saber que utiliza os resíduos: a criança, o colecionador e o trapeiro. Para o filósofo,

as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferentes, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas.⁵¹

Nesse sentido, a criança, ela mesma colecionadora nata, como postula outro fragmento de Benjamin, “Criança desordeira”,⁵² recolhe os resíduos das atividades do homem sobre as coisas para transformá-los em brinquedo. O colecionador instaura com os objetos que escolhe para sua coleção, sejam eles de grande ou pequeno valor de mercado, um “sistema histórico novo”, como já mencionado, retirando-os de suas relações funcionais para inseri-los em uma “enciclopédia mágica”.⁵³ O trapeiro, por sua vez, assim como o colecionador, livra os objetos de sua função original, mas para lhes dar uma segunda, terceira ou quarta utilidade, fazendo dos trapos, de tudo aquilo que é descartado como inútil, materiais de serventia.

Em *Coleção de areia*, os resíduos e fragmentos da cultura, a partir do olhar ao mesmo tempo despretensioso e atento de Calvino, tornam-se instrumentos para uma leitura das relações do homem com o mundo e dos saberes e modos de percepção

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p. 502.

⁵¹ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 18-19.

⁵² BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 39. “Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única [...]. ‘Arrumar’ significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são maçãs medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são totens e tostões de cobre que são escudos. No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido”.

⁵³ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 228.

derivados dessa relação. Nesse livro, o residual está presente, como se viu, nas coleções estranhas, em muitos dos elementos monstruosos, que são também eles “emblemas bizarros e inquietantes”, remanescentes de uma história de exclusão e esquecimento, e em vários outros elementos, como os mapas antigos que o escritor vê na exposição “Mapas e figuras da Terra”, realizada no Centro Pompidou de Paris, que mostra os diversos modos de descrição da Terra desde a Antiguidade. Ao observar as cartas geográficas e globos terrestres da exposição, Calvino afirma:

É preciso ressaltar que apenas com o avanço das explorações o inexplorado adquire direito de cidadania no papel. Antes, aquilo que não se via não existia. A exposição parisiense enfatiza esse aspecto de um saber para o qual cada nova aquisição abre a consciência de novas lacunas [...]. A geografia se constitui como ciência por meio da dúvida e do erro.⁵⁴

De acordo com Calvino, a história da cartografia se baseou, durante um longo período, na visão, no que era possível ver, negligenciando o que estava para além dos olhos dos exploradores. Por mais que as novas descobertas levassem à consciência das lacunas, estas acabaram por marcar a história dos lugares não representados. Além disso, uma ciência que se quer o mais neutra e objetiva possível não escapou da subjetividade, como mostra um painel árabe do século XVI que exhibe um mapa onde está fixada uma bússola, cujo ponteiro tem seu polo em Meca, para orientar o fiel na direção correta de suas preces.

Em meio aos mapas que contam os diversos modos de fixar os lugares no papel, a exposição exhibe fotografias de grafites misteriosos que apareceram na cidade de Fez, no Marrocos. Segundo informa o ensaio de Calvino, esses grafites foram feitos por um “vagabundo analfabeto, camponês emigrado que não se integrara na vida urbana e, para reencontrar-se, sentia a necessidade de traçar itinerários num mapa secreto, sobrepondo-o à topografia da cidade moderna que continuava sendo estranha e hostil a ele”.⁵⁵ A atitude desse geógrafo a contrapelo, que negligencia a ordem traçada nos mapas convencionais e risca ele mesmo o seu mapa, segundo suas necessidades e desejos, demonstra que a geografia das terras e dos mares tomada como representativa do mundo não condiz com a sua geografia interior. O ato de sobrepor um mapa pessoal ao mapa construído por especialistas é um ato de resistência à ordem pré-concebida, realizada nesse caso por alguém que se sente estranho a ela, um vagabundo analfabeto. Se a

⁵⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 28-29.

⁵⁵ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 31.

exposição no Centro Pompidou abriga, ainda que temporariamente, os grafites desse vagabundo juntamente com todos os outros mapas, como uma forma de relativizar a representação da geografia, é na coleção de Calvino que, salvos da dispersão, eles encontram morada.

Em “O patrimônio dos dragões”, texto que trata de outra exposição, “Hier pour demain: arts, traditions et patrimoine”, Calvino apresenta suas reflexões sobre os objetos ali expostos, representantes “das origens da descoberta ‘etnográfica’” da França iluminista. A exposição, segundo informa o escritor, exhibe algumas pranchas da *Encyclopédia* de Diderot dedicadas aos ofícios artesanais, um verdadeiro tear de meias da época, documentos escritos sobre as atividades populares, como o *Tratado dos animais de lã ou método de criação e governo dos rebanhos*, de 1770, “topografias médicas” realizadas pela Sociétés Royale de Médecine que apresentam descrições da vida dos camponeses e artesãos, um recenseamento das festas que levam um dragão em procissão, os desenhos que Maurice Sand fez para ilustrar as lendas contadas pela mãe, os desenhos de Gaston Vuillier sobre as práticas de magia, além dos quadros e fotografias sobre os trajes regionais. Todos esses objetos trazem à lembrança do escritor as discussões apresentadas por Peter Burke em *Cultura popular na Idade Moderna*, em que o historiador afirma que a descoberta da cultura popular na Europa foi realizada pela “periferia cultural” do continente e pela periferia de cada um dos países que o compõem. Para Calvino, além desse dado bastante representativo da indiferença que as grandes nações tiveram para com suas culturas locais, é importante salientar que

é sempre a consciência de algo que está para se perder que impele à *pietas* por esses humildes vestígios. O “centro” chega mais tarde a essa consciência, quando sua ação de homogeneização cultural já pode ser considerada completa e pouco resta a salvar; as periferias a percebem antes, como ameaça que vem da pressão centralizadora.

Este ano é o “ano do patrimônio”, e a mostra foi organizada como um de seus eventos, dedicando especial atenção ao papel que primeiramente tiveram as coleções particulares e o mercado antiquário na valorização de cerâmicas rústicas e de madeiras entalhadas, em seguida os museus regionais, e agora os “parques regionais”, que se propõem um programa de salvaguarda ambiental mais amplo. A palavra “patrimônio”, querida ao velho coração da França balzaquiana e poupadora, cria a impressão de algo sólido, substancial e capitalizável (ao passo que nós, italianos, dizemos “bens culturais”, expressão carente de qualquer conotação de posse e de concretude); talvez somente o reflexo do interesse material possa contrabalançar o impulso a cumprir o gesto instintivo do homem contemporâneo: o de jogar fora.⁵⁶

⁵⁶ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 44-45.

As ações de “homogeneização cultural” na França, como constata Calvino, acontecem primeiramente em virtude de um interesse econômico, de modo que as culturas populares ficam à mercê desse interesse e da “piedade” dos que detêm o poder de decidir sobre o patrimônio que merece ser salvaguardado, interesse que muitas vezes surge tardiamente. Assim, de certa forma, Calvino lamenta que cabe apenas ao “centro” e ao seu interesse material para com uma história e uma cultura periféricas a iniciativa contrária à de jogar fora, a de preservar aquilo que possui algum “valor”, seja privado ou público.

Coleção de areia trata, ainda, de outros vestígios da história da humanidade, como as escritas cuneiforme e hieroglífica; a linguagem dos nós; os desenhos feitos à margem da página por escritores; as escavações arqueológicas em Settefinestre, que descobrem “cada vestígio do vivido”;⁵⁷ a Coluna de Trajano, vítima da “moeda do tempo que milênio após milênio consegue reduzir tudo a pó”;⁵⁸ os palimpsestos de escritas “oficiais” e “selvagens” no espaço urbano, que, segundo o escritor, devem colaborar para a construção de um “ideal de cidade sobre a qual paira um pulvísculo de escrita que não se sedimenta nem se calcifica”;⁵⁹ e as esculturas de Fausto Melotti, que faz uso de “materiais pobres e perecíveis – hastes de latão soldadas, gaze, correntinhas, papel-alumínio, papelão, cordão, arame, gessos, trapos” para alcançar um “reino visionário de esplendores e maravilhas”.⁶⁰ O ensaio dedicado às obras do artista expostas no Forte do Belvedere, em Florença, abre-se com um diálogo imaginado pelo escritor:

Um enxame de efêmeras se chocou voando contra uma fortaleza, depois pousou nos bastiões, tomou de assalto a torre mor, invadiu o caminho da ronda e os torreões. As nervuras das asas transparentes mantinham-se suspensas entre as muralhas de pedra.

“É inútil tentarem equilibrar-se em suas membranas filiformes”, disse a fortaleza. “Só quem foi feito para durar pode aspirar a ser. Eu duro, logo existo; vocês não.”

“Nós habitamos o espaço do ar, escandimos o tempo com o bater das asas. O que mais quer dizer: ser?, responderam as frágeis criaturas. “Já você é somente uma forma posta aí, para assinalar os limites do espaço e do tempo em que existimos.”

“O tempo escorre sobre mim: eu permaneço”, insistia a fortaleza. “Vocês apenas afloram a superfície do devir como a pele da água dos riachos.”

E as efêmeras: “Nós saltamos no vazio assim como a escrita sobre a folha branca e as notas da flauta no silêncio. Sem nós, não resta senão o vazio onipotente e onipresente, tão pesado que esmaga o mundo, vazio cujo poder

⁵⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 92.

⁵⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 98.

⁵⁹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 112.

⁶⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 88.

aniquilador se reveste de fortalezas compactas, o vazio-cheio que só pode ser dissolvido por aquilo que é leve e rápido e sutil”.⁶¹

Nesse breve diálogo que tem como interlocutores um enxame de efêmeras (insetos aquáticos, como posteriormente indica o texto), Calvino lança conceitos que seriam abordados, poucos anos depois, na primeira das conferências de *Seis propostas para o próximo milênio*: a oposição leveza-peso. Aqui, a leveza seria representada por efêmeras que podem se manter suspensas no ar e o peso, por uma muralha de pedras que se vangloria de sua capacidade de resistir ao tempo. Segundo essa fortaleza, apenas o que dura, que permanece fixo no espaço e no tempo, existe efetivamente. A essa incisiva afirmação, as efêmeras se defendem argumentando que o verdadeiro existir não está no que é perene e onipotente, mas no que é leve e capaz de equilibrar-se em meio às muralhas e escapar da compacidade do mundo, como Perseu que, para escapar do olhar petrificador da Medusa, vale-se do que há de mais leve, a nuvem e o vento, segundo o mito escolhido por Calvino para exemplificar a importância da leveza. Essa parece ser também a estratégia criativa de Melotti, que seleciona elementos leves, perecíveis e aparentemente desimportantes para representar, talvez, uma reação ao peso do mundo, uma maneira de suplantar esse peso. Ao escolher as obras desse artista como peças de sua coleção, Calvino mostra sua predileção pelo uso de objetos perecíveis e residuais como elementos imprescindíveis para problematizar a questão da multiplicidade do mundo.

Em *Coleccionismo y literatura*, no capítulo que aborda a relação entre arte moderna e colecionismo, Sánchez atenta para o fato de que, desde o início do século XX, materiais de refugo começaram a ser utilizados por artistas na composição de suas obras. As colagens dos cubistas Pablo Picasso e Georges Braque teriam sido precursoras desses trabalhos, os quais influenciaram Kurt Schwitter, que fez de suas colagens uma verdadeira “coleção de desperdícios”, tomando como imprecisa a “fronteira entre lixo e arte”.⁶² A partir daí, o uso de objetos desimportantes em obras de arte foi ganhando espaço nas galerias e museus. Nomes como de Anna Oppermann, Renate Herter, Dieter Roth, Alex Silber, Boltanski, Chalemagne Palestine, Karsten Bott, Jean Dubuffet e de representantes da Art Brut⁶³ e da Arte Povera⁶⁴ são citados pela estudiosa para

⁶¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 87.

⁶² SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 67.

⁶³ Expressão concebida por Jean Dubuffet, na década de 1940, para designar a arte produzida fora do sistema tradicional e profissional, englobando produções várias, realizadas por crianças, doentes mentais, criminosos etc., e de caráter público e coletivo, como o grafite, no sentido de valorizar a manifestação expressiva bruta, espontânea e imediata de autodidatas.

exemplificar essa vertente artística que empresta novo olhar aos resíduos: “ao recôndito cotidiano se funde o oficial, o institucional do museu”.⁶⁵ Dentre esses nomes, destaca-se o artista francês Arman (Armand Pierre Fernández) com suas famosas *Accumulations* (ou *Assemblages*) e *Poubelles*. As *Assemblages* são vitrines ou caixas de madeira em que se acumulam objetos de um único tipo (bonecas, por exemplo), como a representar a multiplicidade de uma série numa espécie de realidade caótica. As *Poubelles* são cubos de vidro tomados como lixeiras que expõem resíduos de todo tipo, acumulados ali sem nenhum critério de organização, inclusive aqueles recolhidos por Arman em ateliês de amigos. No Brasil, as obras de Arthur Bispo do Rosário⁶⁶ e Vik Muniz são, talvez, os principais exemplos dessa ressignificação de objetos triviais e descartáveis da vida cotidiana. Todos esses artistas, cada um à sua maneira, contribuíram para uma mudança no modo de olhar os resíduos e restos, uma vez que se servem deles, utilizam-nos, transformando-os em material artístico.

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Coleção de cacos”, faz dos resíduos matéria de sua poética, tomando-os como objetos que possam auxiliar na reconstituição de um passado perdido e disperso:

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
[...]
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados — faço questão — da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
[...]

Da coleção de selos que pretende abarcar a totalidade do espaço, o eu lírico passa a recolher restos de objetos desenterrados da horta, como um arqueólogo que almeja reconstituir as partes de objetos desintegrados há muito. De acordo com Maria Esther Maciel, no poema de Drummond, colecionar “torna-se um trabalho melancólico de

⁶⁴ Movimento artístico iniciado na segunda metade da década de 1960, na Itália, cujos adeptos utilizavam materiais como areia, madeira, jornais e trapos em suas obras, com o intuito de desafiar os padrões artísticos vigentes e aproximar a arte do cotidiano das pessoas.

⁶⁵ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 73.

⁶⁶ Sobre a relação entre arte e coleção na obra de Arthur Bispo do Rosário, cf. o ensaio de Maria Esther Maciel, intitulado “A ordenação do mundo: Arthur Bispo do Rosário e os enciclopedistas”, em *Ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

inventariar perdas e ruínas”.⁶⁷ Para Wander Melo Miranda, por sua vez, nesse poema, o “trabalho arqueológico de *anamnesis* opera por cortes e recortes no *continuum* da história – individual, familiar, coletiva –, modificando o já fixado e estabelecendo uma nova ordem correlacional, que se acrescenta a um significado precedente (a coleção de selos, a louça inteira)”.⁶⁸ Os resíduos, portanto, quando colecionados, operam uma mudança naquele todo que se mostrava, ilusoriamente, completo. Os últimos versos apontam, ainda, para um sentimento de dor, causado pelos cacos que ferem os dedos:

Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.⁶⁹

A dor refere-se tanto aos ferimentos causados pelos cacos desenterrados com ânsia quanto ao ato de exumar a memória familiar, e por isso essa coleção não é como uma coleção de selos ou xícaras, é uma coleção que nenhum outro imita, porque formada por objetos únicos, lembranças de um tempo que já passou e que o poeta-colecionador procura revolver, transformando-a em um museu de sonho.

Esse novo olhar que ressignifica objetos antes considerados desprezíveis é tema também de um belo conto de A. S. Byatt, cujo título é “Obra de arte”. O conto narra a história de Sheba Brown, uma empregada doméstica que surpreende a família para a qual trabalha, uma família de artistas, com uma instalação composta por restos encontrados em caçambas de entulho, em bazares de caridade, nas lixeiras dos outros, coisas que as pessoas não querem mais e que ela recolhe depois das faxinas. “Sheba Brown Trabalho em diversos materiais 1975-90”⁷⁰ é o título que a galeria dá à instalação da nova artista. Os objetos que ela guardou por muito tempo em um quatinho do prédio onde morava ganham espaço em uma galeria de arte. Nesse conto,

⁶⁷ MACIEL. *Ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, p. 78.

⁶⁸ MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 45

⁶⁹ ANDRADE. *Poesia e prosa*, p. 533-534.

⁷⁰ BYATT, A. S. *Histórias com Matisse*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 94.

assim como Drummond em seu poema, Byatt dá significado ao resíduo e ressalta a importância da reconciliação entre as coisas do mundo.

Na obra de Calvino, dentre os vários tipos de fragmentos e resíduos tomados como tema de sua escrita, está o lixo. No conto “Os meteoritos”, já citado, Qfwfq e sua primeira mulher passam o dia a recolher os detritos que chegam à Terra, de modo que conservavam-na sempre limpa e sem irregularidades, negando, assim, a existência dos resíduos. Com o tempo, o protagonista começa a reparar nesses resíduos, estabelecer conexões entre eles e, às vezes, deixar que formassem montanhas de objetos para que pudesse contemplá-las. É nesse momento que conhece aquela que seria sua segunda companheira, que, ao contrário da primeira, “cuja paixão de desembaraçar, apagar, jogar fora era tão devoradora”,⁷¹ dava uma utilidade a tudo que encontrava: vivia numa cabana construída com pedaços de chapa de metal e compensado, vestia uma roupa feita de retalhos de celofane e echarpes desfiadas e cozinhava numa lata velha e suja, vivendo, portanto, numa desordem sem fim, a qual começa a agradar Qfwfq:

Porém, em certas horas, tinha de admitir que gostava de vê-la se mexer ali no meio, com aqueles seus gestos estabados, como se tudo o que ela fizesse fosse por acaso; e a surpresa, a cada vez, era ver que se saía inesperadamente bem. Wha jogava para ferver na mesma panela a primeira coisa que ia parar na sua mão, tanto poderia ser feijão como paio de porco, e quem diria? O resultado era uma ótima sopa; amontoava pedaços de monumentos egípcios um sobre o outro como se fosse louça para lavar – uma cabeça de mulher, duas asas de íbis, um corpo de leão – e dali surgia uma belíssima esfinge. Enfim, surpeendi-me pensando que com ela – uma vez que eu tivesse me acostumado com aquilo – acabaria me sentindo à vontade.⁷²

A convivência com Wha faz com que Qfwfq perceba que na desordem é possível encontrar uma harmonia e que os objetos tomados como lixos em um primeiro momento podem não sê-los em outras ocasiões, à medida que se estabelecem as relações entre eles.

Em *As cidades invisíveis*, Kublai Khan, melancólico e consciente da ruína em que se encontra seu império, diz a Marco Polo:

Talvez esse nosso diálogo se dê entre dois maltrapilhos apelidados Kublai Khan e Marco Polo que estão revolvendo um depósito de lixo, amontoando resíduos enferrujados, farrapos, papel, e, bêbados com poucos goles de vinho de má qualidade, veem resplender ao seu redor todos os tesouros do Oriente.⁷³

⁷¹ CALVINO. *Todas as cosmicômicas*, p. 298.

⁷² CALVINO. *Todas as cosmicômicas*, p. 298.

⁷³ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 96.

A essas palavras do imperador, Marco Polo responde:

Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora.⁷⁴

Se para Kublai Khan o seu império não passa de um depósito de lixo, um amontoado de ruínas, e ele e seu interlocutor, quando conversam sobre as riquezas e mistérios das cidades, não passam de dois trapeiros que, em um momento de embriaguez, confundem os resíduos com tesouros, para Marco Polo o lixo e o luxo se misturam, assim como o sonho e a realidade e o dentro e o fora. Essa mistura é a mesma que caracteriza algumas cidades que o viajante descreve ao imperador, cidades luxuosas que têm um avesso formado por resíduos, como a cidade de Moriana, em que o lado de fora e seu avesso “não podem se separar nem se encarar”,⁷⁵ ou a cidade de Clarisse, que nos tempos de degradação refazia-se constantemente:

Nos séculos de degradação, a cidade, esvaziada por causa das pestilências, reduzida em estatura por causa do desabamento de traves e cornijas e do desmoronamento de terras, enferrujada e bloqueada por negligência ou férias dos funcionários da manutenção, repovoava-se lentamente com hordas de sobreviventes emersos de sótãos e covas como férvidos ratos movidos pelo afã de revolver e roer e que ao mesmo tempo se reuniam e se ajeitavam como passarinhos num ninho. Agarravam-se a tudo o que podia ser retirado de onde estava e colocado em outro lugar com uma outra utilidade: as cortinas de brocado terminavam por servir de lençóis; nas urnas cinerárias de mármore, plantavam manjerição; as grades de ferro batido arrancadas das janelas dos gineceus eram usadas para assar carne de gato em fogo de lenha marchetada. Montada com os pedaços avulsos da Clarisse imprestável, tomava forma uma Clarisse da sobrevivência, repleta de covis e casebres, córregos infectados, gaiolas de coelhos. Todavia, não se perdera quase nada do antigo esplendor de Clarisse, estava tudo ali, apenas disposto de maneira diversa mas não menos adequada às exigências dos seus habitantes.⁷⁶

Essa mudança de função que os habitantes de Clarisse dão aos restos dos desmoronamentos representa o poder de sobrevivência de muitos dos materiais produzidos e consumidos pelo homem, ainda que em outro contexto. As cidades se formam, também, por esse arquivo de materiais, uns mais duráveis, outros menos, mas todos suscetíveis às transformações do tempo e aos desejos, necessidades e criações do homem, que está a todo tempo fazendo e refazendo seu espaço. Se os habitantes de

⁷⁴ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 96.

⁷⁵ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 97.

⁷⁶ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 98-99.

Clarisse procuram uma utilidade no que, a princípio, parecia imprestável, os de Leônia, outra cidade descrita por Marco Polo, jogam fora todos os dias o que consomem, mesmo o que foi feito para durar, como aparelhos eletrônicos, livros e instrumentos musicais, para, no dia seguinte, substituírem esses objetos por outros novíssimos. Essa “metrópole sempre vestida de novo” representa, de modo patente, aquele gesto que Calvino definiu como instintivo do homem contemporâneo: o de jogar fora, “de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente”.⁷⁷

Em “La poubelle agréée”, texto recolhido em *O caminho de San Giovanni*, esse gesto de jogar fora ganha uma conotação autobiográfica. Nele, Calvino discorre sobre a única atividade doméstica que desempenha com “alguma competência e satisfação”.⁷⁸ botar o lixo para fora. O exame desse ato corriqueiro e aparentemente desimportante suscita reflexões sobre as práticas sociais, as instituições e a relação do homem com os restos de tudo o que consome. Despejar os detritos da lixeira da cozinha na *poubelle* grande e depois deixá-la no passeio público à mercê dos serviços urbanos, esta a tarefa que Calvino realiza e que sela a passagem do privado ao público, dos resíduos que são apenas seus e de seus familiares a uma *poubelle* que é *agréée*, “aceita”, “aprovada”, “agradável”, condizente com os critérios de uniformidade impostos pela prefeitura. O ato de despejo de uma *poubelle* em outra é praticado, segundo Calvino, como contrato e rito – contrato com a cidade e suas normas e, portanto, acordo de civilidade, e rito de purificação:

O ato de levar para fora a *poubelle* deve portanto ser interpretado simultaneamente (pois assim eu o vivo) sob os aspectos de contrato e de rito (dois aspectos ulteriormente unificáveis, na medida em que todo rito é contrato, mas por enquanto não quero – contrato com quem? – ir tão longe), rito de purificação, abandono das escórias de mim mesmo, não importando se se trata exatamente daquelas escórias contidas na *poubelle* ou se aquelas escórias remetem a qualquer outra possível escória minha; o que importa é que nesse meu gesto diário eu confirme a necessidade de me separar de uma parte do que era meu, os despojos ou a crisálida ou o limão espremido do viver, para que reste só a essência, para que amanhã eu possa me identificar por completo (sem resíduos) no que sou e tenho. Apenas nesse jogar fora eu posso me assegurar de que algo de mim ainda não foi jogado fora, e talvez não seja nem venha a ser para jogar fora.⁷⁹

Transportar diariamente a *poubelle*, o recipiente regulamentar, de mesma cor e mesmo tamanho, que deve ser disposto em horário também regulamentar, é um contrato

⁷⁷ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 105.

⁷⁸ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 86-87.

⁷⁹ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 86-87.

que o habitante estabelece com a cidade, cujo papel é se livrar da carga inútil que se produz. É também por ser considerada um rito de purificação que essa tarefa é realizada com satisfação por Calvino, que vê nesse ato de liberação dos resíduos uma forma de descobrir a essência de si mesmo, antes oculta por camadas de coisas desprezíveis e pútridas, o lixo enfim. Esse rito diário teria, ainda, segundo Calvino, a finalidade de “afastar o funeral da pessoa”, lembrando-a de que um dia será também “despojo morto” a ser levado pelos lixeiros, que além de “emissários do mundo ctônio, necróforos das coisas”, são também “mensageiros de uma salvação possível para além do esfacelamento de toda produção e consumo, libertadores do peso dos detritos do tempo, anjos negros e graves da limpidez e da leveza”.⁸⁰

Nesse meio de produção e consumo, lembra o escritor, também a escrita se põe à espera de uma salvação possível, uma vez que é também ela uma fábrica de lixo – do que se escreve sobram muitas vezes dezenas de folhas de papel a serem jogadas fora. Contudo, diferentemente da cozinha, e aqui está o cerne da reflexão de Calvino, o que sobra da escrita é também lixo. Do alimento que se come, o homem retém aquilo de que necessita; o ato da escrita, por sua vez, é ele próprio um esvaziar-se por completo. Assim, declara:

uma vez terminada [a escrita], já não faz parte de mim e [...] ainda não podemos saber se vai se tornar alimento de uma leitura alheia, de um metabolismo mental, quais transformações sofrerá passando através de outros pensamentos, quanto transmitirá de suas calorias, e se tornará a colocá-las em circulação, e como. Escrever é desapossar-se em grau não inferior a jogar fora, é afastar de mim um montão de folhas amassadas e uma pilha de folhas escritas até o fim, umas e outras já não minhas, depostas, expulsas.⁸¹

A escrita, portanto, no sentido que postula Calvino, prescinde de qualquer ideia de posse, de apropriação. Desapossar-se dela, seria, antes, a maneira de concedê-la ao consumo alheio, de conservá-la, talvez, para a posteridade. O jogar fora, aqui, não é um complemento ou confirmação da apropriação, como o é na lógica da produção e do consumo, conforme afirmou o escritor; constitui o próprio destino que se pretende para o texto. “Lixo como autobiografia” e “autobiografia como lixo”, estas as duas definições que permeiam o ensaio de Calvino.

⁸⁰ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 85-86.

⁸¹ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

A satisfação de se desfazer do lixo é comparada, ainda, à da defecação, “satisfação de sentir as próprias vísceras se desimpedindo”⁸² e de que o corpo só contém ele mesmo. Essa sensação seria contrária, segundo ele, à do obstipado e do avarento, que acumulam dejeções e dinheiro porque não conseguem se desfazer deles, antes se identificam com os mesmos. Se se tomar o viés psicanalítico, a própria coleção não escapa dessa ligação com o abjeto. Como aponta Sánchez, lembrando os argumentos de Freud e de seus seguidores, que enfatizaram o caráter anal e de substituto erótico da coleção, nessa perspectiva, os objetos são como que excrementos:

Em um exagero libidinoso da possessão, há colecionadores que acumulam material, muitas vezes de pouco valor: papel usado, envelopes ou jornais velhos, canetas usadas, em analogia ao conteúdo que retém o intestino. Como um tipo de mecanismo regressivo, o colecionador, como uma criança, que sente satisfação em dominar as funções evacuativas e retentoras do ventre, especula sobre a possessão de seus objetos, seja não se separando deles por muito tempo ou se vendo na necessidade de dispensá-los todos de uma vez.⁸³

Há uma equivalência simbólica entre a acumulação desses restos inúteis e a retenção anal, a experiência da criança que controla seus dejetos ou mesmo os têm como brinquedo. Contudo, a prática de acumular tudo, sobretudo restos, é caracterizada como uma patologia. Aqui está a diferença entre um simples acumulador e um colecionador autêntico, como já explicitado. Este aspira a completar a série, seja esta terminável ou não. Segundo Sánchez, já aqui citada, “o objeto que falta salva a coleção de seu final e o colecionador da morte simbólica”.⁸⁴

Se por um lado o lixo e a coleção revelam, cada um à sua maneira, a relação do homem com as coisas, por outro, tomados como metáforas da literatura, um pressupõe o outro: o escritor coleciona o conhecimento de textos outros (em alusões, referências, citações) para depois digeri-lo e então expulsá-lo à leitura alheia. Ao final de “La poubelle agréée”, Calvino afirma que o que lhe resta e lhe pertence depois da escrita do texto é “apenas uma folha constelada de notas esparsas”,⁸⁵ em que ele foi dispendo temas para serem desenvolvidos mais tarde, em espécie de rascunho. No ensaio, esses temas aparecem organizados em uma lista, modelo de organização a que o escritor tem grande inclinação. Como toda lista, também esta revela seu caráter infinito e inacabado. Ao retomar esse rascunho em forma de lista, o escritor aponta para a infinitude do

⁸² CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

⁸³ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 45.

⁸⁴ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 49.

⁸⁵ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

próprio texto, aqui também em lembrança a Borges, para quem o livro, assim como a areia, não tem princípio nem fim.⁸⁶ A lista, a coleção, o lixo e a escrita compartilham, portanto, desse caráter infinito.⁸⁷ Seja por meio da coleção, seja por meio do lixo, Calvino argumenta sobre a relação que o homem estabelece com as coisas: a repulsa o impele a jogar fora tudo aquilo que não lhe é mais útil e a paixão o faz recolher objetos para compor uma coleção. O último item da lista-rascunho que encerra o ensaio aponta para o sentido destrutivo de toda escritura, resíduo de uma vida ou morte ela mesma: [...] “há a obra imprestável, não há mais eu”, finaliza Calvino, argumentando sobre o caráter residual das coisas do mundo, inclusive da escrita, e a relação paradoxal do homem com os objetos: guardá-los, transformá-los, quiçá, em obras de arte, ou desfazer-se deles?

4.3 Poeira e melancolia

O ato de inserir o rascunho no texto que se pretende publicar⁸⁸ dá novo lugar a esse resíduo que, normalmente, é jogado fora ou permanece guardado como parte do processo de escrita. O item final desse rascunho, “viver para a obra; nos perdemos; há a obra imprestável, não há mais eu”, faz parte das notas que o escritor definiu como

notas das quais agora não consigo reconstituir o fio, o raciocínio que as ligava: tema da memória/ expulsão da memória/ memória perdida/ guardar e perder o que está perdido/ o que não se teve/ o que se teve demasiado tarde/ o que carregamos conosco/ o que não nos pertence/ viver sem carregar nada junto (animal): carregamos conosco talvez mais/ viver para a obra; nos perdemos; há a obra imprestável, não há mais eu.⁸⁹

Alguns desses pensamentos lançados pelo escritor como temas a serem desenvolvidos no texto podem ser ali encontrados, ainda que de forma subliminar;

⁸⁶ BORGES. *O livro de areia*, p. 119.

⁸⁷ Em seu estudo sobre a relação entre biblioteca e literatura na obra de Borges e Calvino, a partir de discussões sobre a coleção e o arquivo, Maria Elisa Rodrigues Moreira afirma que “O problema da totalidade, que tem na areia, no infinito e na biblioteca seus emblemas narrativos mais visíveis tanto em Borges quanto em Calvino, se espria em muitas perspectivas – o excesso, o esgotamento (ou a tentativa dele), o acúmulo, a exaustão, a perda do controle, a inutilidade, a incompletude, o saber (e o conseqüente não saber) [...]”. Na obra de Calvino, o lixo também constitui-se como um desses emblemas. MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. 2012. 253 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. p. 87.

⁸⁸ O livro *O caminho de San Giovanni*, que contém o ensaio “La poubelle agréée”, como já informado, foi organizado por Esther Calvino, depois da morte do marido, segundo uma lista de textos por ele indicados, em nota de próprio punho. Não se sabe, portanto, se a versão que nos é apresentada seria a definitiva.

⁸⁹ CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

outros se perderam nos três ou quatro anos que se passaram desde que começou a escrevê-lo, ora retomando-o ora deixando-o de lado, como o item “viver sem carregar nada junto (animal): carregamos conosco talvez mais”, que poderia trazer uma instigante discussão sobre a diferença entre o homem e o animal quanto à necessidade de carregar objetos consigo. Nesse sentido, a discussão poderia ser estendida àquele que recolhe e carrega consigo os restos do que os outros consomem, como o trapeiro, que, em uma versão mais contemporânea (comumente vista nas ruas de muitas cidades do Brasil, por exemplo), utiliza um carrinho para carregar os trapos, carrinho que é muitas vezes transformado em sua própria casa – uma casa móvel. O item “o que não nos pertence”, ainda que aparentemente desligado dos outros, remete à metáfora desenvolvida no ensaio: escrita como lixo, material que, depois de expulso, não pertence mais a quem escreveu. Quanto à obra “imprestável” e à inexistência do “eu” – o apagamento do escritor –, pode-se dizer que as palavras de Calvino no ensaio são menos peremptórias, pois que, sobre a escrita, ele argumenta que “não podemos saber se vai tornar alimento da leitura alheia” e “quanto transmitirá de suas calorias”, ou seja, a escrita pode sobreviver como matéria da leitura de outrem, e é nesse sentido que o resíduo da escrita pode ser útil.

Esse caráter residual da escrita é apontado em outro texto de Calvino, já aqui citado: “A enciclopédia de um visionário”, dedicado à obra de Luigi Serafini. Sobre a última ilustração do *Codex Seraphinianus*, comenta o escritor:

o destino de toda escritura é ruir em pó, e até da mão que escreve não resta mais que o esqueleto. Linhas e palavras se destacam da página, esfarinham-se, e dos montinhos de pó eis que despontam os serezinhos cor de arco-íris e começam a pular. O princípio vital de todas as metamorfoses e de todos os alfabetos retoma seu ciclo.⁹⁰

A imagem de Serafini, segundo o olhar de Calvino, também considera a escrita a partir de seu aspecto residual e destrutivo, para depois assinalar que essa condição não é definitiva, uma vez que do pó nascem seres fantasiosos. Aqui também, portanto, o pó seria um elemento profícuo, vital. Fabio Pierangeli, em *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla*, ressalta que o pó, na obra do escritor, está intimamente relacionado à constante metamorfose do mundo: “pó és e ao pó retornarás não deve ser uma ameaça, mas o equilíbrio entre as coisas, que perdem seu próprio *self* para se converterem em

⁹⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 87.

uma suprema entidade cósmica, à espera de posteriores metamorfoses”.⁹¹ As incisivas palavras do *Gênesis* são tomadas em uma perspectiva positiva, que considera o homem como um ser inseparável da natureza e do cosmos e, por isso, suscetível às suas transformações. O crítico argumenta, ainda, que a pulverização, na obra de Calvino, é tanto ideológica, à medida que pretende representar uma realidade fragmentada que leva, por sua vez, à constituição de uma humanidade-areia, quanto “inerente ao estilo e à estrutura do romance”,⁹² que acaba também por se pulverizar.

Essa dualidade de que se reveste o caráter destrutivo na obra do escritor é apresentada por Jean Starobinski pelo viés da melancolia, no belo prefácio a *Romanzi e racconti*. Para desenvolver seu pensamento, o crítico parte de uma característica dos enredos de Calvino que ele considera primordial e recorrente: a dupla antinômica do narrador e do ditador. Em *As cidades invisíveis*, as descrições de Marco Polo têm como destinatário o imperador Kublai Khan, que é “ao mesmo tempo onipotente e privado de poder, senhor absoluto de países e cidades, e uma presa do nada”.⁹³ Em meio a uma terra de ruínas, o imperador

é invadido pelo pensamento da morte; as notícias que recebem de seu informante fazem avançar de um modo inquietante o reino do informe e do inanimado. Se o inferno sobre a terra evocado pelo último diálogo do Príncipe e do Viajante é homólogo ao negrume absoluto da melancolia, esta não é, contudo, o ponto definitivo de chegada. Proposta modestamente por Marco Polo, a possível saída consiste em preservar o pouco que ainda escapa da preponderância infernal: é um caminho de cura, ou pelo menos um atenuar-se do sofrimento. Em vez de deixar-se consumir pelo inferno e aceitar fazer parte dele (melancólica e definitiva anestesia), resta-nos um último recurso que “exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar sabe reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço”.⁹⁴

Essas palavras finais de *As cidades invisíveis*, como Starobinski e outros críticos argumentam, traduzem a melancolia que é encontrada em vários textos de Calvino, uma melancolia que é atenuada pela perseverança no querer “ocupar laboriosamente todos os instantes do dia”.⁹⁵ Para Marco Polo, personagem responsável por atenuar a melancolia que acomete o imperador, a esperança não está perdida, apenas se tornou descontínua, como salienta o crítico.

⁹¹ PIERANGELI, Fabio. *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 1997. p. 175.

⁹² PIERANGELI. *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla*, p. 176.

⁹³ STAROBINSKI, Jean. Prefazione. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. 10ª ed. Milano: Mondadori, 2005. v. 1. p. XV.

⁹⁴ STAROBINSKI. Prefazione, p. XV.

⁹⁵ STAROBINSKI. Prefazione, p. XV.

Também em *O cavaleiro inexistente*, ainda que de forma menos evidente, haveria aquela dupla antinômica: a tarefa que cabe à irmã Teodora é a de narrar a história, segundo o que lhe impõe a madre do convento, que não entra em cena, não participa dos diálogos, mas está como que à espera da conclusão da narrativa. Essa espera pode ser comparada, segundo Starobinski, ao papel das editoras. A escrita do livro, que é tomada como penitência, causa a Teodora momentos de “exaltação e melancolia”:

Melancolia, quando o fio do enredo se emaranha, quando as palavras caem da pena como cinzas, enquanto a vida verdadeira, fora do livro, exala seu rumor de alegria. Exaltação, quando o desejo adquire a força galopante que consente em acelerar a narração e abandonar-se do lado de fora para sempre.⁹⁶

Conforme assinala o crítico, ao final, Teodora retoma a descrição de sua escrita e, então, abandona o livro, apontando, assim, para a “morte da palavra”, que, por sua vez, corresponde ao início do acontecimento amoroso: ela declara que é a guerreira Bradamante e sai do convento para seguir com Rambaldo. “A felicidade que lampeja no último instante cessa ao mesmo tempo a narração e a penitência melancólica”.⁹⁷ Para Starobinski, irmã Teodora é a personagem à qual Calvino delegou, “para objetivá-la e para liberar-se dela”, seu trabalho de escritor, representando, assim, “o prazer de narrar, a tensão e a ânsia da construção literária, a culpa de afastar-se do mundo”.⁹⁸

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, por sua vez, Starobinski acredita haver um “antídoto contra a melancolia”, encontrado emblematicamente por Calvino no mito de Perseu:

Ora agitado freneticamente, ora petrificado ou petrificante, o mundo, assim como é definido por Calvino, apresenta todas as características que os fenomenólogos atribuíram à *visão melancólica* da realidade externa. Corresponderia a um abuso classificar Calvino entre os escritores da melancolia, ainda que fosse bem consciente da ameaça representada por ela. Calvino colhe tão bem o aspecto melancólico das coisas apenas porque está aliado ao partido oposto: assume deliberadamente o papel que, de modo emblemático, designou como aquele de Perseu, o herói mítico que conseguiu decapitar a terrificante Medusa. A virtude da leveza, da mobilidade, à qual permaneceu fiel por toda a vida, é o antídoto perfeito da melancolia.⁹⁹

O crítico toma, então, o peso e a petrificação do mundo como características da melancolia, da qual Calvino procurou fugir comunicando sempre o que pensava e não se

⁹⁶ STAROBINSKI. Prefazione, p. XVI.

⁹⁷ STAROBINSKI. Prefazione, p. XVII.

⁹⁸ STAROBINSKI. Prefazione, p. XVII.

⁹⁹ STAROBINSKI. Prefazione, p. XIX (grifo do autor).

submetendo à autoridade tirânica. Para isso, não foi necessário, segundo Starobinski, “endossar a máscara do melancólico”, tampouco “posar de denunciador indignado”; antes usou da ironia, não de uma ironia que se perde no vazio, mas aliada a uma “escritura solta”, em favor de uma “absoluta liberdade de imaginação” e da manutenção da união entre os homens. Tais características diferenciariam-no de muitos escritores da época – os anos que se seguiram à Segunda Guerra –, que se ligavam a uma poética impregnada de didatismo e de um “miope moralismo” que valorizava as obras com base ao seu “suposto efeito político – progressista ou reacionário”.¹⁰⁰ Para exemplificar o posicionamento de Calvino, o crítico cita *O barão nas árvores*, em que o protagonista, Cosimo de Rondò, evita a própria família sem evitar o mundo; ele não é um misantropo, ao contrário está preocupado com o bem do próximo e com a vida dos homens de sua terra. Há, no romance, como em outras obras do escritor, uma visão do alto, de outra perspectiva, necessária para o bom entendimento do mundo.

Os apontamentos de Starobinski sobre a melancolia e a maneira com que Calvino fugiu dela não abordam, contudo, o personagem do último livro narrativo de Calvino, Palomar, considerado alter-ego do escritor e construído a partir de uma narrativa que mistura melancolia e ironia, relação que o próprio escritor comentou em seu texto sobre a leveza, em *Seis propostas para o próximo milênio*. Depois de se valer do mito de Perseu, que faz uso de “um gesto de refrescante cortesia para com um ser monstruoso e tremendo”,¹⁰¹ do *Piccolo testamento*, de Eugenio Montale, em que “minúsculos traços luminosos” se contrapõem a uma “escura catástrofe”,¹⁰² do *De rerum natura*, de Lucrécio, e de *As metamorfoses*, de Ovídio, nos quais “o conhecimento do mundo se transforma em dissolução da compacidade do mundo”,¹⁰³ da estratégia de Guido Cavalcanti que, com seu “salto ágil e imprevisto [...] sobreleva o peso do mundo”,¹⁰⁴ Calvino lembra Shakespeare e “sua específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia”.¹⁰⁵ É nesse momento que arrisca sua definição de melancolia, a partir do que já tinha argumentado sobre Cavalcanti, que promove “uma gravidade sem peso”, e da “relação particular entre melancolia e humor” de que trataram Klibansky, Panofsky e Saxl em *Saturn and melancholy*:

¹⁰⁰ STAROBINSKI. Prefazione, p. XXI.

¹⁰¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 18.

¹⁰² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 18.

¹⁰³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 20.

¹⁰⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 24.

¹⁰⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 32.

Assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo [...] e põe em dúvida o eu e o mundo, com toda a rede de relações que o constituem.¹⁰⁶

A mistura entre melancolia e humor, seria, segundo Calvino, a tônica de muitos personagens de Shakespeare, todos eles tendo como modelo o príncipe Hamlet. E completa: “Não se trata, pois, dessa melancolia compacta e opaca, mas de um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas”.¹⁰⁷ Essa definição que Calvino encontra para a melancolia, intimamente ligada ao conceito de pulverização, como se pode ver, é a que parece caracterizar o seu personagem Palomar, grande observador do mundo e que a ele reage muitas vezes com perplexidade, outras tentando dissolver o que nele há de complexo, outras, ainda, valendo-se do que há de mais simples e aparentemente desimportante para tentar compreendê-lo. Em resumo, é um personagem que interroga o mundo e sua relação com ele. Para Scarpa,

O senhor Palomar gostaria que o mundo lhe dissesse tudo aquilo que tem para dizer, gostaria de interpretar-lhe os sinais e traduzi-los em palavras, mas uma parte de si mesmo sabe que a verdade das coisas se encontra no resíduo de silêncio que resiste em todo discurso, naquele núcleo de inexplicabilidade inviolável do nosso olhar e dos nossos pensamentos.¹⁰⁸

Assim, esse personagem, ao mesmo tempo em que procura absorver o mundo em sua totalidade, sabe que isso é impossível, pois o mundo não se mostra sempre inteiro; há uma parte dele que não se deixa compreender. Melancolicamente, Palomar conforma-se com a existência desse resíduo de inexplicabilidade, não deixando, contudo, de continuar interrogando tudo que se põe sob seu olhar. Quanto a esse seu constante desejo de interpretar e traduzir o mundo, é exemplar o fragmento intitulado “Serpentes e caveiras”, que narra sua visita às ruínas de Tula, no México. Ele e o amigo mexicano que o acompanha se deparam sempre com um professor que termina suas explicações aos alunos com a mesma frase sobre as ruínas: “Não se sabe o que querem dizer”. O amigo de Palomar, que lhe oferece todas as interpretações sobre cada signo esculpido na pedra, irrita-se com a postura do professor e se põe logo a dar explicações. Palomar fica encantado com a sabedoria do amigo mexicano, mas se interessa também

¹⁰⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 32.

¹⁰⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 32-33.

¹⁰⁸ SCARPA. *Italo Calvino*, p. 207.

pelo comportamento do professor, por sua postura pedagógica, que denota certo respeito pelas antigas civilizações. Contudo, para Palomar, acostumado a procurar compreender tudo o que vê, é impossível não traduzir, não interpretar o sentido das figuras; ele está como que condenado a estabelecer analogias, a refletir, a pensar. Segundo Miranda, esse fragmento do livro de Calvino representa a experiência desistoricizada do homem contemporâneo, o “excesso de saturação histórico-cultural”:

O saber acumulado por sucessivas interpretações é aqui objeto de inversão irônica e se revela pela negatividade crítica de modos de não saber, que apontam para a ausência de transcendência do mundo e para o luto do saber morto, a partir do qual a tradição pode ser retomada, no presente, de novo e sob novas formas.¹⁰⁹

Palomar, em um primeiro momento, fica perdido entre o amigo que procura interpretar todas as figuras e signos e o professor que se abstém de dar explicações, como a reivindicar uma *tabula rasa*. Ainda que o narrador aponte, ao final, que para o personagem é impossível deixar de pensar, de estabelecer analogias, por um momento ele se vê atraído pelo não saber, por aquele desvincular-se de qualquer imposição de significados. O fragmento, portanto, apresenta uma interrogação sobre a importância do saber acumulado pela humanidade no tempo presente, e também sobre o aspecto paradoxal das interpretações, que podem ser fundamentais e necessárias, mas também empobrecedoras e reducionistas.

Essa relação entre o saber acumulado e o saber em construção do presente é tratada, sob outra perspectiva, em “Do relacionar-se com os jovens”, outro fragmento de *Palomar*. Aqui, o sentimento do personagem é de que não tem nada a dizer aos jovens, de que a sua opinião sobre as coisas do mundo não tem qualquer importância para eles:

Numa época em que a intolerância dos velhos para com os jovens e dos jovens para com os velhos atingiu seu ponto culminante, em que o que os velhos fazem é apenas acumular argumentos para finalmente dizer aos jovens aquilo que eles merecem e os jovens só esperam o momento de demonstrar que os velhos não entendem nada, o senhor Palomar não consegue dizer coisa alguma. Se às vezes tenta intervir numa discussão, percebe que todos estão por demais inflamados nas teses que sustentam para dar atenção àquilo que ele está procurando esclarecer a si mesmo.¹¹⁰

O saber dos jovens parece querer se desvincular das experiências dos velhos, os quais, por sua vez, não têm qualquer motivação para falar. Essa dificuldade em falar

¹⁰⁹ MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos/IEL, 1996. p. 16.

¹¹⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 95.

com os jovens leva Palomar a pensar sobre o que teria acontecido às duas gerações que ocasionasse essa falta de comunicação entre elas, chegando, a princípio, à conclusão de que uma continuidade de experiências se rompeu e que não haveria pontos em comum em uma geração e outra. Em seguida, lembra que quando era jovem também reprovava as intervenções e conselhos dos mais velhos e que isso acontecia em virtude das diferenças nos comportamentos e nos costumes. Ao final, Palomar conclui que esses dois pontos de vista não são contraditórios e que a solução estaria em tentar evitar que os jovens cometessem os mesmos erros dos velhos:

A distância entre duas gerações é dada pelos elementos que elas têm em comum e que obrigam à repetição cíclica das mesmas experiências, como nos comportamentos das espécies animais transmitidos como herança biológica; ao passo que os elementos de diversidade entre nós e eles são o resultado das mudanças irreversíveis que cada época traz consigo, ou seja, dependem da herança histórica que tenhamos transmitido a eles, a verdadeira herança pela qual somos responsáveis, mesmo se às vezes inconscientes. Por isso nada temos a ensinar: não podemos influir sobre aquilo que mais se assemelha à nossa experiência; não sabemos reconhecer-nos naquilo que traz a nossa marca.¹¹¹

A conclusão a que chega Palomar, de que é impossível tentar se comunicar com os jovens, pois que a intolerância foi o que se preservou de uma época à outra e contra essa intolerância ele não pode lutar, deixa-o melancólico, ensimesmado. A única coisa que lhe cabe é constatar essa impossibilidade de comunicação e ruminá-la, porque acha que não pode contribuir para uma mudança efetiva. O excessivo distanciamento crítico do personagem é que produz o sentimento melancólico ou este é que acaba por acarretar aquele pensamento. Essa relação da melancolia com o comportamento reflexivo, conforme lembra Jaime Ginzburg, é encontrada já na obra de Constantinus Africanus, autor árabe medieval, para quem “o excesso de meditação e a tentativa de investigar o ‘incompreensível’ provocam melancolia”.¹¹² Ainda segundo Ginzburg, na Grécia, além da concepção patológica da melancolia, elaborou-se a ideia de que ela era um “estado de exceção”, acreditando-se haver uma ligação entre o comportamento melancólico e o pensamento contemplativo próprio da filosofia, concepção que se encontra em Aristóteles, mote principal dos estudos posteriores que passaram a vincular a melancolia a um profícuo desenvolvimento da percepção: “Paradoxalmente, embora provoque

¹¹¹ CALVINO. *Palomar*, p. 96.

¹¹² GINZBURG, Jaime. Conceito de melancolia. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 20, p. 102-116, jun. 2001. p. 103.

desordem no pensamento, ela permite sentir, pensar e contemplar de modos que, em condições equilibradas, não seriam possíveis”.¹¹³

Outro aspecto da melancolia que se encontra na obra de Constantinus e que influenciou as discussões posteriores sobre o tema é a relação com a perda. Para o pensador, melancólicos “são os que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo precioso que não puderam restaurar”.¹¹⁴ Foi no pensamento de Freud, em “Luto e melancolia”, que essa ligação da melancolia com a perda alcançou maior elaboração, sendo comparada ao luto. Para Freud, tanto o luto quanto a melancolia são reações à experiência da perda de um ente querido ou de uma abstração que esteja no lugar dela. No primeiro, o sofrimento vivido pelo sujeito duraria certo tempo, até ele se mostrar capaz de substituir o objeto perdido por outro, restabelecendo, assim, seu contato com o mundo externo. O sujeito acometido pela melancolia, contudo, não elabora a perda, muitas vezes porque não sabe exatamente o que perdeu, permanecendo em seu desânimo doloroso e com a autoestima rebaixada, característica esta ausente do luto. No melancólico, há um empobrecimento do eu, ele agride o próprio ego em função de uma identificação com o objeto perdido e a perda transforma-se numa perda do ego:

Isto nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente.

No luto achamos que a inibição e a falta de interesse ficaram inteiramente esclarecidas pelo trabalho do luto que absorvia o ego. Na melancolia um trabalho interno semelhante será a consequência da perda desconhecida e portanto será responsável pela inibição da melancolia. Só que a inibição melancólica nos dá uma impressão mais enigmática, porque não podemos ver o que absorve tão completamente os doentes.¹¹⁵

O comportamento reflexivo e meditativo é a principal característica de Palomar, personagem “miope, alheado, introvertido”,¹¹⁶ que tem propensão para interrogar o mundo, inclusive o que não lhe parece bem nele, como a relação entre os jovens e os velhos, como se viu. Esse constante interrogar está ligado a algo que ele acredita ter se perdido: a harmonia entre ele e o mundo, entre as coisas e os seres do mundo. Isso fica evidente no fragmento “O universo como espelho”, que compõe a última série de textos do livro, intitulada “As meditações de Palomar”. O fragmento trata da dificuldade do

¹¹³ GINZBURG. Conceito de melancolia, p. 106.

¹¹⁴ CONSTANTINUS EL AFRICANO. *De melancholia*. Buenos Aires: Fundación Acta, 1992. p. 21 citado por GINZBURG. Conceito de melancolia, p. 103.

¹¹⁵ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Trad. Marilene Carone. *Novos estudos*, São Paulo, n. 32, p. 128-142, mar. 1992. p. 132-133.

¹¹⁶ CALVINO. *Palomar*, p. 101.

personagem em relacionar-se com o próximo e de suas atitudes para tentar mudar essa situação. Assim começa o texto:

O senhor Palomar sofre muito com a dificuldade de relacionamento com o próximo. Inveja as pessoas que têm o dom de encontrar sempre a coisa certa para dizer, o modo exato de se dirigir a cada um; que estão à vontade com quem quer que seja e põem os outros também à vontade; que movendo-se levemente entre as pessoas percebem de súbito quando devem defender-se delas ou quando lhes devem ganhar a simpatia e a confiança; que dão o melhor de si mesmas no relacionamento com os demais e induzem os outros a fazer o mesmo; que sabem de improviso o quanto vale uma pessoa em relação a si mesmas e em termos absolutos.

“Esses dons”, pensa Palomar com a nostalgia de quem se sabe privado deles, “são concedidos aos que vivem em harmonia com o mundo. Para eles é fácil estabelecer um acordo não só com as pessoas mas igualmente com as coisas, os lugares, as situações, as ocasiões, o espalhar-se das constelações no firmamento, o agregar-se dos átomos nas moléculas. Essa avalanche de acontecimentos simultâneos a que chamamos universo não arrasta o afortunado que sabe escapular pelos interstícios mais sutis entre as infinitas combinações, permutações e cadeias de consequências, evitando as trajetórias dos meteoritos mortíferos e interceptando no voo só os raios benéficos. O universo é amigo de quem é amigo do universo. Ah! quem me dera”, suspira Palomar, “também ser assim”.¹¹⁷

A perda da harmonia com o mundo transforma-se em uma perda do ego, que se mostra através de seu sofrimento por não ser como os outros, por não saber lidar com a multiplicidade do universo como a maioria das pessoas parecem saber. Palomar sofre por ser excêntrico e não saber conviver com as outras pessoas. Contudo, ele procura reverter a situação, tentando estabelecer um contato com o universo e com aqueles que nele vivem. Metódico que é, decide realizar essa tarefa em duas etapas. Primeiramente, tenta melhorar seu relacionamento com o universo: “observa o céu nas noites estreladas; lê livros de astronomia; familiariza-se com a ideia dos espaços siderais [...]”.¹¹⁸ Enfim, adquire aquela sabedoria cósmica que sabe ser imprescindível para a compreensão das relações do universo, em que tudo se interliga e corresponde. Depois de se certificar dessa correspondência universal, ele decide que é hora de se voltar a seus semelhantes, à relação com as pessoas. Contudo, suas investidas mostram-se frustrantes, de modo que tudo o que diz ou faz parece embaraçado, mal-entendido. Então, pergunta-se: “Que será que não funciona?”.¹¹⁹ Obstinado que é em encontrar uma explicação, ainda que momentânea, para suas inquietações, acaba por concluir que a contemplação dos astros levou-o a “considerar-se um ponto anônimo, quase a esquecer-se de existir”.¹²⁰ Esse

¹¹⁷ CALVINO. *Palomar*, p. 104.

¹¹⁸ CALVINO. *Palomar*, p. 105.

¹¹⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 106.

¹²⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 106.

quase apagamento do eu é que dificulta o seu relacionamento com os seres humanos, pois ele precisaria conhecer a si mesmo para, então, começar a conhecer os outros. A “perda da capacidade de amar” é, segundo Freud, uma das características do melancólico; em Palomar, essa incapacidade está relacionada a ele mesmo, conforme revela o narrador:

Palomar, por não se amar, procedeu de modo a nunca se encontrar face a face consigo mesmo; é por isso que preferiu refugiar-se entre as galáxias; agora compreende que devia ter começado pela busca de uma paz interior. O universo talvez possa levar sua vida tranquilo; ele decerto não.¹²¹

A melancolia de Palomar está intimamente relacionada à falta de conhecimento de si mesmo, que ocasiona, por sua vez, a perda de harmonia com o universo e com o gênero humano. Contudo, esse estado, como demonstram outros fragmentos do livro, não é definitivo. Em Palomar, a melancolia convive com o seu antídoto. Se em *As cidades invisíveis*, é o narrador Marco Polo a oferecer o antídoto ao tirano Kublai Khan, aqui é o próprio Palomar que encontra o antídoto contra sua melancolia, como a fazer dele a máxima de Gramsci, tão citada por Calvino: “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade”. Palomar decide enfrentar o caminho que lhe resta:

dedicar-se doravante ao conhecimento de si mesmo, explorar sua própria geografia interior, traçar o diagrama dos movimentos de seu ânimo, extrair dele as fórmulas e teoremas, apontar o telescópio para as órbitas traçadas do curso de sua vida preferencialmente às das constelações. [...]

E eis que também essa nova fase de seu itinerário à procura da sabedoria se completa. Finalmente poderá vaguear com o olhar dentro de si. Que verá? Seu mundo interior lhe surgirá como um calmo e imenso girar de uma espiral luminosa? Verá navegarem em silêncio estrelas e planetas em parábolas e elipses que determinam o caráter e o destino? Contemplará uma esfera de circunferência infinita que tem o eu por centro e o centro em cada ponto?

Abre os olhos; o que surge ao seu olhar é algo que lhe parece já ter visto todos os dias: ruas cheias de gente apressada que abre seu caminho a cotoveladas, sem se olhar no rosto, entre altos paredões espigosos e descascados. No fundo, o céu estrelado esguicha fulgores intermitentes como um mecanismo emperrado, que chia e estremece em todas as suas juntas não lubrificadas, posto avançado de um universo periclitante, retorcido, sem descanso como ele.¹²²

Palomar não renuncia ao objeto perdido – a harmonia com o universo –; ao contrário, impõe-se a tarefa de perscrutar a si mesmo para, então, passar ao conhecimento do universo. Nesse novo caminho, como o léxico escolhido pelo narrador demonstra,

¹²¹ CALVINO. *Palomar*, p. 106.

¹²² CALVINO. *Palomar*, p. 106-107.

Palomar percebe que o seu se confunde com o universo. Iguais e inseparáveis, eles são uma coisa só, e, ainda que periclitantes e retorcidos, parecem conviver em harmonia. Aliás, a desarmonia revela-se harmônica.

Em “Como aprender a estar morto”, último texto da série “As meditações de Palomar” e último do livro, o personagem, em sua constante tentativa de compreensão do mundo, decide que sua atuação a partir daquele momento seria a de um morto, para avaliar como o mundo se comporta sem ele. Ele decreta sua morte em vida. A tarefa que, a princípio, parecia-lhe fácil, mostra-se bastante complexa. Ele não sente o alívio que esperava sentir, de não ter mais que indagar sobre o seu papel no mundo e o que este espera dele. A perspectiva agora é outra: “por mundo ele entendia o mundo mais ele; agora se trata dele mais o mundo sem ele”,¹²³ Essa ausência do mundo provoca nele um sentimento contraditório: ao mesmo tempo em que se sente inútil por não poder intervir nas coisas que não lhe parecem bem, vive também uma sensação de alívio por reconhecer que todos os problemas são dos outros, não mais dele: “Aos mortos não deve importar mais nada porque não lhes compete mais pensar nisso; e mesmo que isso possa parecer imoral, é nessa irresponsabilidade que os mortos encontram sua alegria”.¹²⁴ O ânimo por estar desvinculado dos problemas do mundo coexiste com o desânimo de não fazer mais parte dele, ou seja, Palomar não se libertou de fato e estar morto para ele significa “habituar-se à desilusão de se encontrar igual a si mesmo num estado definitivo que não pode mais pretender mudar”.¹²⁵ Estando morto, não pode interferir mais no passado e essa é a desvantagem desse seu novo estado, avalia Palomar:

A vida de uma pessoa consiste num conjunto de acontecimentos em que o último poderia até mesmo mudar o sentido de todo o conjunto, não porque conte mais que os precedentes mas porque desde que se incluem numa vida os acontecimentos se dispõem numa ordem que não é cronológica mas responde a uma arquitetura interna. Por exemplo, uma pessoa lê na idade madura um livro importante para ela, que a leva a dizer: “Como pude viver sem ter lido isto?”, ou ainda: “Que pena que não o li quando era jovem!”. Pois bem, essas afirmações não têm muito sentido, principalmente a segunda, porque a partir do momento em que leu aquele livro sua vida se torna a vida de alguém que leu aquele livro, e pouco importa que o tenha lido cedo ou tarde, porque até mesmo a vida precedente àquela leitura assume agora uma forma designada por aquela leitura.¹²⁶

¹²³ CALVINO. *Palomar*, p. 109.

¹²⁴ CALVINO. *Palomar*, p. 110.

¹²⁵ CALVINO. *Palomar*, p. 110.

¹²⁶ CALVINO. *Palomar*, p. 111.

O morto não pode, como o vivo, modificar o seu passado; sua vida já é um conjunto fechado e nada que fizer no presente poderá alterar o que já aconteceu. Essa insuficiência é que o deixa melancólico, até mesmo quando se imagina morto, pois mesmo assim continua a pensar, e pensa não só na sua morte, mas na morte de todos os seus semelhantes, na extinção da espécie humana, e no desaparecimento de qualquer tipo de memória que o homem tenha deixado. Seria o fim da vida na terra e de qualquer resíduo que possa levar a reconstituição de sua história. É nesse momento que Palomar se propõe um último gesto que talvez o ajude a se libertar da melancolia e, então, restabelecer a harmonia com o mundo:

“Se o tempo deve acabar, pode-se descrevê-lo, instante por instante”, pensa Palomar, “e cada instante, para se poder descrevê-lo, se dilata tanto que já não se vê mais seu fim”. Decide que se porá a descrever cada instante de sua vida, e enquanto não os houver descrito a todos não pensará mais em estar morto. Neste momento morre.¹²⁷

Palomar pensa em um projeto de escrita: uma descrição do tempo, instante por instante, que inclua a descrição de todos os instantes de sua vida, ou seja, um projeto de biografia do tempo que inclua sua autobiografia, com o intuito de restituir a totalidade de uma existência. É na escrita que Palomar vislumbra alcançar o equilíbrio entre a leitura de si e a leitura do mundo. Só depois de ter descoberto o caminho para se chegar a esse equilíbrio é que Palomar aprende a morrer. A escrita é, portanto, vida e morte. A descrição do tempo e da sua vida é o meio que encontra para reafirmar sua subjetividade. Por meio da escrita, ao mesmo tempo em que se sente vivo, aprende a morrer.

Esse último gesto de Palomar, de planejar uma espécie de descrição do mundo, remete à coleção de areia que inspirou Calvino a tecer observações sobre a própria escrita. Ao refletir sobre essa coleção, já no final de seu ensaio, o escritor hesita. Não caracteriza a colecionadora apenas como melancólica, inserindo uma dúvida nos parênteses: “melancólica (ou feliz?) colecionadora de areia”,¹²⁸ como a confirmar a sua própria definição de melancolia: uma melancolia que não é opaca, mas que envolve outros humores e sensações. A melancolia da colecionadora de areia é aquela que caracteriza outros colecionadores, a maioria deles excêntricos e ensimesmados, que constroem com seus objetos uma espécie de microcosmo. A felicidade estaria no ato

¹²⁷ CALVINO. *Palomar*, p. 112.

¹²⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 15.

cotidiano da tarefa que ela se impôs: recolher um bocado de areia em cada lugar por onde passa, fazendo dele uma amostra do mundo e da sua existência.

Em *Origem do drama trágico alemão*, ao retomar compreensões antigas sobre a melancolia, Benjamin lembra seu caráter ambivalente, ligado a Saturno: “Tal como a melancolia, também Saturno, esse demônio dos contrastes, investe a alma, por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação”.¹²⁹ É a partir dessa segunda característica que se pode vislumbrar um saber que seja melancólico, o qual retira as coisas do estado imutável em que se encontram para ressignificá-las, a exemplo do que fez o próprio Benjamin, segundo Ricardo Forster:

Atitude melancólica que não se encaixa com sua época, que constrói sua obra como um modo de recompor certos fios perdidos, que se refugia ali onde o anacrônico sub-repticiamente toma posições. Defensor de lugares abandonados por seus contemporâneos, a ele cabe o que profetizou a respeito do colecionador: “só quando extinto é que o colecionador será compreendido”.¹³⁰

Também Calvino, em sua coleção de areia, faz o papel de um autêntico colecionador, um “fisiognomonista do mundo das coisas”,¹³¹ para ressignificar fragmentos da história e da cultura que estavam esquecidos, tomando para si o desejo de Benjamin de “fazer história dos detritos da História”.¹³²

Em uma das histórias de *O castelo dos destinos cruzados*, “Também tento contar a minha”, o narrador, um escritor sedentário, como os outros personagens do livro, usa as cartas de um baralho de tarô para contar sua história. À maneira de irmã Teodora, esse narrador-escritor compara a tinta que usa para escrever à poeira, aqui o resíduo que se aloja no fundo de tinteiros secos:

E todas aquelas copas não passam de tinteiros secos à espera de que da negrura da tinta venham à tona os demônios as potências do inferno os papões os hinos à noite as flores do mal os corações na treva, ou bem que paire aí o anjo melancólico que destila os humores da alma e extravasa extratos de graça e epifanias.¹³³

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 156.

¹³⁰ FORSTER, Ricardo. El ensayista entre el coleccionista y el caminante. In: _____. *W. Benjamin, Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991. p. 53.

¹³¹ BENJAMIN. O colecionador, p. 241.

¹³² BENJAMIN. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000. p. 138. A expressão é dos Goncourts e resume o interesse central dos livros de moda e bonecas de Max von Boehn, tema do ensaio de Benjamin.

¹³³ CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 128.

As copas do baralho de tarô são interpretadas como tinteiros secos, e seca também é a alma desse narrador. De acordo com Lyslei Nascimento, que compara o trabalho do escritor ao do alquimista, “o milagre da pena do escritor consiste em liquefazer a tinta seca e reescrever com leveza os textos sedimentados na memória”.¹³⁴ A tinta seca representa, portanto, o peso da tradição e ao escritor cabe dissolver esse arquivo de textos acumulados e engendrar novas tramas. A melancolia do anjo¹³⁵ que o narrador espera para destilar a tinta seca deve estar ligada ao humor, à graça e à epifania, ou seja, uma melancolia marcada pela leveza, como aquela que Calvino descreveu. As referências ao inferno, ao mal, às trevas e aos demônios devem ser vistas pelo seu lado positivo, “porque pode ser que o negativo [...] seja negativo mas necessário porque sem ele o positivo não seria positivo, ou ainda que não seja de fato negativo e que o único caso de negativo seja aquele que se toma por positivo”.¹³⁶ Essa relação entre o negativo e o positivo traduz a ambiguidade da melancolia e de Saturno, o deus que a caracteriza.

Ao dispor as cartas de tarô, depois de se comparar ao cavaleiro de espadas, ao eremita e ao mago, o narrador-escritor imagina que poderia fazer o mesmo com os quadros de um museu, e ali procura ler as histórias de são Jerônimo e de são Jorge como uma única história, que “una a empresa cavalheiresca à conquista da sabedoria”:

o elemento comum das duas histórias está na relação com um animal feroz, dragão inimigo ou leão amigo. O dragão ameaça a cidade, o leão a solidão. Podemos considerá-lo um só animal: a besta feroz que encontramos tanto fora quanto dentro de nós, em público e em particular. Há um modo culpável de habitar a cidade: aceitar as condições da besta feroz dando-lhe nossos filhos como pasto. Há um modo culpável de habitar a solidão: crer-se ao abrigo porque a besta feroz se tornou inofensiva com um espinho na pata. O herói da história é aquele que na cidade aponta a lança para a goela do dragão, e na solidão mantém consigo o leão no pleno uso de suas forças, aceitando-o como guardião e gênio doméstico, mas sem dissimular sua natureza de fera.¹³⁷

A fim de lutar contra a besta feroz que está tanto fora quanto dentro de nós, o homem deve usar da aventura para viver num mundo cruel da cidade e da sabedoria

¹³⁴NASCIMENTO, Lyslei. Minha alma é um tinteiro seco. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/calvino.htm>. Acesso em: 10 dez. 2012.

¹³⁵O anjo melancólico de Calvino lembra, em certa medida, o anjo da história de Benjamin, descrito na tese 9 de “Sobre o conceito de história”: o anjo que olha para o passado e não vê uma cadeia de acontecimentos, mas ruína sobre ruína. Sua vontade é revolver essas ruínas, acordar os mortos e juntar os fragmentos, mas a tempestade do progresso o impede. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

¹³⁶CALVINO. *O castelo dos destinos cruzados*, p. 129.

¹³⁷CALVINO. *O castelo dos destinos cruzados*, p. 136-137.

para viver na solidão, atentando para a natureza ambígua da fera que nos persegue por todos os lados, ao mesmo tempo negativa e positiva, como a melancolia, afirma o texto de Calvino. A história de “Sãojorge-Sãojerônimo”, contudo, como lembra o narrador, “não é dessas que tem um princípio e um fim”: “ou se consegue ser guerreiro e sábio em todas as coisas que faz e pensa, ou não será nenhum deles”.¹³⁸ enfrentar tanto a cidade como a solidão com o espírito aventureiro do guerreiro e a inteligência dos sábios.

Na proposta das lições americanas sobre a rapidez, esse duplo movimento se traduz na descrição que o próprio Calvino faz de si mesmo. Ao mesmo tempo em que rende tributos a Mercúrio, deus das comunicações, das mediações e do comércio, leve e ágil, que estabelece as relações entre o céu e a terra, a natureza e a cultura, os deuses e os homens, Calvino reconhece sua natureza ligada a Saturno, que tende à melancolia, à solidão e à contemplação:

Os antigos nos ensinam que o temperamento saturnino é próprio dos artistas, dos poetas, dos pensadores, e essa caracterização me parece correta. É certo que a literatura jamais teria existido se uma boa parte dos seres humanos não fosse inclinada a uma forte introspecção, a um descontentamento com o mundo tal como ele é, a um esquecer-se das horas e dos dias fixando o olhar sobre a imobilidade das palavras mudas. Meu caráter apresenta sem dúvida os traços tradicionais da categoria a que pertencço: sempre permaneci um saturnino, por mais diversas que fossem as máscaras que procurasse usar. Minha veneração por Mercúrio talvez não passe de uma aspiração, um querer ser: sou um saturnino que sonha ser mercurial, e tudo o que escrevo se ressent de dessas duas influências.¹³⁹

Entre o que é e o que gostaria de ser, influenciado por Saturno e por Mercúrio, Calvino elabora sua melancolia pulverizada, capaz de dissolver a compacidade do mundo e retirar o peso da linguagem, construindo, assim, uma literatura da leveza, capaz de sobreviver “nas fissuras e nas desconjunções”¹⁴⁰ e reconhecer a multiplicidade nas coleções, no arquivo – o universo.

¹³⁸ CALVINO. *O castelo dos destinos cruzados*, p. 137.

¹³⁹ CALVINO. *Seis propostas para o novo milênio*, p. 65.

¹⁴⁰ CALVINO. *Assunto encerrado*, p. 8.

CONCLUSÃO

Surgem e caem as dinastias, as vidas humanas, as fibras dos troncos; o que perdura é a forma ideal do edifício, e não importa se cada porção de seu suporte material foi retirada e trocada inúmeras vezes, e se as mais recentes ainda cheiram a madeira recém-aplainada. Assim, o jardim continua sendo o jardim desenhado cinquenta anos atrás por um arquiteto-poeta, ainda que cada planta siga o curso das estações, das chuvas, do gelo, do vento; assim os versos de uma poesia são transmitidos no tempo, enquanto o papel das páginas nas quais serão vez a vez transcritos se desfaz em pó.

Italo Calvino

Dos muitos espaços eleitos por Calvino para tratar da multiplicidade, destacam-se os intrincados jardins japoneses. Em um dos textos que escreve sobre o Japão, “Os mil jardins”, em *Coleção de areia*, as trilhas que levam à vila imperial de Katsura propiciam uma paisagem múltipla, variada, conforme o trajeto escolhido. Segundo atesta o escritor, diferentemente dos outros jardins de Kyoto, em que a trilha é apenas um meio para se chegar ao lugar que seduz o pensamento do visitante, neste o que mais importa é o “percurso”, o “fio de seu discurso”,¹ tal qual os labirintos literários, as tramas que podem ser vislumbradas na ficção. Conforme a sabedoria nipônica, nos jardins, tudo é organizado pensando nos mínimos detalhes; as pedras são dispostas na distância certa, oferecendo-se como suporte para os passos daquele que caminha, “obrigando-o a um andamento calmo e uniforme, guiando seu caminho e suas paradas”.²

Cada pedra corresponde a um passo, e a cada passo corresponde uma passagem estudada em todos os detalhes, como um quadro; o jardim foi predisposto de modo que, de passo em passo, o olhar encontre perspectivas diferentes, uma harmonia diversa nas distâncias que separam o arbusto, a lanterna, o bordo, a ponte curva, o riacho. Ao longo do percurso o cenário muda completamente várias vezes, da folhagem densa à clareira esparsa das rochas, do laguinho com cascata ao laguinho de águas mortas; e cada cenário, por sua vez, se decompõe nas tangentes que ganham forma ao mínimo deslocamento: o jardim se multiplica em jardins inumeráveis.³

¹ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 183.

² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 183.

³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 184.

As múltiplas perspectivas oferecidas por esse jardim de Katsura atraem o escritor porque advêm do trabalho cuidadoso de disposição das pedras, de um plano arquitetado nos mínimos detalhes, mas que se abre para possibilidades várias, característica também dos textos de Calvino, sobretudo daqueles construídos segundo os preceitos do Oulipo, como se viu. Um mínimo deslocamento, uma simples mudança, é capaz de produzir novas leituras e novos olhares, tanto no jardim quanto no texto literário. Uma pedra não é sempre a mesma pedra, apesar de a mente humana tentar nos convencer disso, argumenta o escritor. Quaisquer diferenças mínimas na forma, na dimensão, na cor são suficientes para torná-las diversas, como os grãos de areia que Calvino observa na exposição parisiense.

No jardim de Katsura, não só a disposição das pedras no espaço proporciona múltiplos olhares; também o tempo contribui para a diversidade de perspectivas: cada um dos infinitos jardins “muda com o passar das horas, das estações, das nuvens no céu”,⁴ tal qual os caminhos que se bifurcam no célebre conto de Jorge Luis Borges. Como em vários de seus textos que apresentam uma discussão sobre a multiplicidade, também nesse Calvino se põe, em certo momento, a medir o múltiplo, como uma maneira de se furtar ao incontrolável e à vertigem:

Se há uma correspondência entre os pontos de vista e as passadas, se toda vez que se avança o pé direito ou esquerdo sobre a pedra sucessiva se abre uma perspectiva estabelecida por quem projetou o jardim, então a infinidade dos pontos de vista se restringe a um número finito de vistas, cada uma destacada daquela que a antecede e a sucede, caracterizada por elementos que a distinguem das outras, uma série de modelos precisos que respondem cada qual a uma necessidade e a uma intenção. E a trilha é isto mesmo: um dispositivo para multiplicar o jardim, sem dúvida, mas também para subtraí-lo à vertigem do infinito.

Depois de saber que as pedras que compõem a trilha somam 1.716 e de lembrar que as estações do ano são apenas quatro e as horas do dia, 24, Calvino afirma que não há razão para a angústia, afinal, naquele momento, ele tem “a impressão de poder controlar” a multiplicidade do jardim, “sem ser submerso por ela”.⁵ É nessa impressão que o escritor se apoia para lidar com a ordem e a desordem, o limitado e o infinito.

Essa impressão é tênue, uma espécie de aceitação tácita da multiplicidade do mundo e da linguagem, que ao mesmo tempo inquieta e fascina o escritor. É essa

⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 184.

⁵ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 184.

paradoxal relação que Calvino tem em comum com o colecionador: ambos procuram dar ordem ao múltiplo e ao abundante, salvar os objetos da dispersão e construir com eles uma espécie de microcosmo. À medida que toma posse (o senso de propriedade é característico do colecionador) da diversidade do mundo, fazendo dela material de sua literatura, o escritor tem a impressão de controlá-la, ainda que depois, cômico da impossibilidade desse controle, a escrita se renda à dispersão. O microcosmo é reconhecido, desse modo, como incompleto por natureza, parte do macrocosmo e sujeito a infinitos rearranjos e modificações.

Conforme bem sintetizou Bonura, ao analisar a recepção do livro *As cidades invisíveis*, “a geometria da narrativa de Calvino é alimentada subterraneamente pela desordem”.⁶ A ordem é constantemente contaminada pela desordem, relação encontrada também na lista, na série, na coleção, no arquivo, na areia, modelos de agrupamento caros ao escritor. No último texto de *Coleção de areia*, “As esculturas e os nômades”, Calvino narra seu passeio a Persépolis, no Irã. Ali, por qualquer lugar que vá, o narrador viajante encontra filas de pessoas – de carne e osso e também esculpidas nas pedras. Turistas em comitiva, dignitários de barbas e cabelos cacheados fixados para sempre nas rochas ou nômades em marcha. Depois de descrever essas filas, atendo-se aos aspectos que mais lhe surpreendem, o escritor se interroga sobre qual modo de viver escolheria, se pudesse fazê-lo: o dos homens para sempre eternizados nas paredes da cidade ou o das tribos nômades que vivem em “trânsito perpétuo”:⁷

viver em função do sinal indelével a ser marcado, transformando-se na própria figura gravada na página de pedra, ou viver se identificando com o ciclo das estações, com o crescimento da relva e dos arbustos, com o ritmo dos anos que não pode deter-se porque segue a rotação do sol e das estrelas. Num caso e no outro, é da morte que se quer escapar. Num caso e no outro, é a imutabilidade que se quer alcançar. Para uns a morte pode ser aceita desde que se salve o momento da vida que durará para sempre no tempo uniforme da pedra; para outros, a morte desaparece no tempo cíclico e no eterno repetir-se dos signos zodiacais. Em ambos os casos algo me detém; não encontro o vão em que poderia introduzir-me para acomodar-me na fila. Somente um pensamento me faz sentir à vontade: os tapetes. É na tessitura dos tapetes que os nômades depositam sua sapiência: objetos variegados e leves que se estendem sobre o chão nu onde quer que se pare para passar a noite e que de manhã são enrolados e levados juntos com todos os outros pertences sobre a corcova dos camelos.⁸

Calvino, a princípio, hesita entre a fixidez e o movimento, entre a identidade definida para sempre na pedra e a diferenciação contínua. É nos tapetes dos nômades,

⁶ BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1972. p. 184.

⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 226.

⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 226-227.

emblema que une ambas as alternativas e que apresenta duas características que muito aprecia: a multiplicidade e a leveza, que ele encontra refúgio. A sapiência dos tapetes está ligada a um pensamento sempre em viagem por um espaço de conexões, a uma mutabilidade constante, aspecto que, conforme assinalou Klein, “parece ser o imperativo categórico de nosso inquieto escritor-esquilo”, o de “tecer textos cada vez mais ágeis e matizados”.⁹

Os dois últimos livros de Calvino publicados em vida, *Palomar* e *Coleção de areia* terminam, no entanto, com referências à morte. No primeiro, o personagem, depois de se imaginar morto e de refletir sobre como esse estado interfere em sua relação com o mundo, decide começar um projeto de escrita que descreva cada instante de sua vida. Esse projeto totalizante, infinito e impossível, que lembra, em certa medida, o de Bouvard e Pécuchet, afastaria a ideia da morte: “enquanto não os houver descrito a todos [os momentos de sua vida] não pensará mais em estar morto”.¹⁰ É na escrita que Palomar encontra um sentido para a vida e aprende a morrer. Palomar ensina ao leitor, assim, que a literatura nos ensina a viver e a morrer. Em *Coleção de areia*, por sua vez, o narrador viajante afirma que tanto a vida indelével das esculturas petrificadas quanto a vida movimentada das tribos nômades são maneiras de escapar da morte. Os tapetes, contudo, suportes importantes para essas tribos, parecem mitigar o peso dessa morte sempre recusada, e é a sua leveza que contribui para isso, assim como na literatura de Calvino, que procura dissolver o peso do mundo e da linguagem, mesmo quando se propõe a tratar da morte.

Em “Cominciare e finire”, texto que compõe o material organizado por Calvino para o projeto das lições americanas, publicado como um apêndice deste nos *Saggi*, o escritor trata de sua desconfiança com as palavras parte e todo:

Preferi falar de particular e de múltiplo, ao invés de “parte” e de “todo”, porque “todo”, “totalidade” são palavras das quais desconfio sempre um pouco. Não pode haver um todo dado, atual, presente, mas apenas um pulvísculo de possibilidades que se agregam ou se desagregam.¹¹

Nesse texto em que defende a relação que a particularidade de uma obra literária tem com a multiplicidade do existente e do possível, Calvino afirma que o todo é inalcançável, impossível. O mundo e a linguagem são abundantes, múltiplos, mas não

⁹ KLEIN. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*, p. 141

¹⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 112.

¹¹ CALVINO, Italo. *Cominciare e finire*. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 1. p. 751.

podem ser representados como completos, totais. É por isso que, diante da multiplicidade, os narradores e personagens calvinianos oscilam entre dois impulsos: aquele que tende ao conhecimento completo, exaustivo, e aquele que procura ressaltar o único, o extraordinário; no meio desse labirinto, a morte espreita. Ainda que seduzido pela pulsão enciclopédica e totalizante e a pulsão geometrizar, Calvino decide seguir um caminho em que pode “tecer e tornar a tecer uma rede de analogias”,¹² como seu personagem Palomar, pois só assim o desejo de totalidade não acabará em angústia.

A relação que Calvino estabelece com a multiplicidade é a de “indicar e descrever mais que de explicar”,¹³ o que fica evidente, sobretudo, em *Coleção de areia*, livro que reconstrói uma história, ainda que incompleta, por meio da descrição de objetos que se encontravam fragmentados e dispersos. O modelo da coleção torna-se, portanto, significativo para iluminar alguns aspectos da obra do escritor, pois é uma prática que conserva tanto a fragmentação quanto a multiplicidade. A coleção não é totalizante, ela busca estabelecer conexões, constituindo, assim, uma cartografia provisória, uma estrutura habitável como o templo de madeira de Kyoto, que conjuga a fixidez e a metamorfose, a abstração e o movimento, onde o desenho se perpetua por intermédio do “contínuo destruir-se e renovar-se dos elementos perecíveis”.¹⁴ Sendo assim, é na sabedoria japonesa que Calvino, mais uma vez, vislumbra uma explicação para o seu fazer literário e uma compreensão do universo. Não obstante a caducidade dos objetos e das páginas, há algo que resta, que permanece – o resíduo de um mundo em constante erosão e o saber que, longe de qualquer ambição de totalidade, pretende-se pulverizado.

No primeiro capítulo desta tese, procurou-se verificar como o conceito de multiplicidade traçado por Calvino ilumina aspectos importantes de sua obra. Ao considerar o romance contemporâneo como uma enciclopédia aberta, um vórtice de fragmentos capaz de lidar com a heterogeneidade do mundo, o escritor afirma-se herdeiro de uma tradição de escritores enciclopedistas que procuraram ressaltar as infinitas relações entre as coisas, como Ovídio, Lucrécio, Flaubert, Borges e Perec. A principal característica da literatura do século XX, nesse sentido, é a fragmentação, que, na obra de Calvino, está presente nos romances modulares, nas séries narrativas e nas inúmeras listas e enumerações. A análise desses aspectos confirmou a propensão do escritor para o múltiplo, para tudo o que cresce e se divide, como indica a etimologia da

¹² CALVINO. *Palomar*, p. 90.

¹³ CALVINO. *O olhar do arqueólogo*, p. 314.

¹⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 181.

palavra. Tanto as enumerações mais simples quanto as mais elaboradas mostraram-se como meios de pensar a acumulação e o excesso, que acabam por levar à vertigem. O desejo de dar forma e controlar o excesso, que caracteriza qualquer lista, revela-se inútil para Calvino, transformando-se em crítica aos princípios de organização e categorização, uma vez que se rende ao caráter infinito do mundo e da linguagem.

O estudo das séries narrativas de Calvino, muitas delas construídas a partir da redistribuição de textos já publicados em jornais, mostrou que o modo de organização, o intenso arranjo e rearranjo dos textos, na obra do escritor, é também uma maneira de lidar com o múltiplo e o fragmentado. Nesse sentido, procurou-se mostrar como essas séries caracterizam-se pela tensão entre a repetição e a diferença, conceitos tratados, sobretudo, por Deleuze. Percebeu-se que o desejo de dar continuidade a uma estrutura e um pensamento empregados em projetos anteriores é o que caracteriza as variações, por exemplo, nas históricas “cosmicômicas”, alimentando, assim, o aprofundamento de uma investigação que poderia ser infinita. A repetição, nesse sentido, revelou-se como produção da diferença e conformadora da novidade, de forma que o método serial, tal qual a lista, contribui para que a fragmentação se confirme como uma forma peculiar na obra de Calvino.

No segundo capítulo, verificou-se que também a coleção, o museu e o arquivo conformam o pensamento do escritor a respeito da acumulação, da fragmentação e da multiplicidade, tanto em sua obra ensaística quanto nos textos literários. Esses modelos de organização e conservação apresentam-se, em alguns textos calvinianos, como tema e como método, de modo a atestar a dupla impressão de acúmulo e subtração que caracteriza esses espaços, que aqui são comparados à literatura. A partir de um estudo sobre a coleção, comparou-se a figura do escritor à do colecionador, valendo-se, para isso, das discussões apresentadas por Calvino em vários textos que tratam do tema, sobretudo do ensaio “Coleção de areia”, em que ele mesmo chega a comparar seu fazer literário com o da colecionadora de areia.

O espírito metódico e classificatório, a paixão pelo exótico e distante e a aspiração ao infinito são algumas das características que se mostraram comuns entre um e outro, o escritor e o colecionador. A acuidade com que Calvino elaborou suas listas e organizou suas séries, conjugada com o cuidado dispensado na construção de seus livros e a reflexão que empreendeu sobre as formas de arquivamento, demonstra que a paixão infantil de colecionador de selos e o fascínio pelo catálogo linguístico do pai se estenderam à maturidade, ao seu trabalho com a linguagem.

Do estudo sobre a coleção, passou-se à discussão sobre o museu, atentando-se para sua característica de espaço de preservação da memória. Verificou-se, ainda, que Calvino questiona e ironiza, em seus textos, essa característica, imaginando, por exemplo, em *Palomar*, um museu dos queijos que é ao mesmo tempo enciclopédia e dicionário, e, em *As cidades invisíveis*, um museu que preserva não o passado realizado, mas o passado que poderia ter sido, um museu dos sonhos dos moradores da cidade de Fedora. Em *Coleção de areia*, por sua vez, observou-se que as exposições que o escritor visita e descreve estão longe de interessarem os críticos de arte; tomadas como objeto de apreciação, Calvino desierarquiza saberes e culturas nesse seu livro-museu – arquivo do heterogêneo, do fragmentado, do fugidio. A partir da análise desses textos e de outros que abordam a temática do arquivo, foi possível constatar que, ao se valer da coleção, do museu e do arquivo, Calvino confirma que toda e qualquer iniciativa de ordenar o mundo é marcada pela frustração, o que não impede que o homem siga buscando conhecê-lo, o mais que possa, e construindo modelos de organização e arquivamento.

No terceiro capítulo, partiu-se do exame da continuidade e da descontinuidade, da repetição e da diferença observadas por Palomar para compreender que, em suas discussões sobre os modelos de organização do mundo, Calvino reclama, na esteira de Barthes, por uma *mathesis singularis*, uma ciência capaz de ressaltar o único e o irrepetível, rejeitando os métodos que buscam reduzir ou ocultar a diversidade em um todo ordenado. Nesse sentido, o estranho e o monstruoso revelaram-se conceitos-chave para designar o que perturba a continuidade dos elementos em um conjunto, o que foge à ordem e à convenção. O surgimento de seres monstruosos, como demonstrou a análise de textos de Calvino, atesta o caráter precário da ordem, ameaçada constantemente pelo que insiste a escapar dela.

Nesse sentido, pretendeu-se verificar que o escritor recorre à desordem e ao monstruoso para questionar o humano e tudo aquilo que define um ser como tal. A partir dessa relação do monstruoso com o humano é que se evidenciou, também, que os textos de *Coleção de areia* privilegiam a descrição do incomum, do extraordinário, do único, destacando o aspecto ao mesmo tempo de repulsão e atração do monstro, defendido, por exemplo, por Gil e Cohen. Buscando compreender a natureza das monstruosidades que vem surgindo ao longo dos séculos, ao discutir sobre monstros recônditos e trazê-los para sua coleção, Calvino impede que caiam no esquecimento.

No quarto e último capítulo, analisou-se, a partir das metáforas da areia e do pó, recorrentes em Calvino, o aspecto residual das coleções e da escrita, segundo o olhar do

escritor. O ensaio “Coleção de areia” foi retomado para ressaltar a comparação entre o escritor e o colecionador, desta vez privilegiando o caráter de resíduo tanto das substâncias aprisionadas em vidros pela colecionadora de areia quanto das palavras. O conceito de pulverização criado por Calvino iluminou essa comparação, pois que representa a fragmentação do mundo e da linguagem. A coleção de areia, além de descrever o mundo, registra as memórias do colecionador e responde às interrogações daquele que se põe a observá-la – o escritor. O mundo apresenta-se, nessa coleção e também em vários textos de Calvino, em forma de resíduo, como a apontar o futuro daquilo que um dia mostrou-se exuberante e aparentemente completo, perfeito. Nesse sentido, o resíduo apresenta-se tanto como um sinal de desmoronamento quanto o que há de mais verdadeiro nas coisas e no homem.

Procurou-se, ainda, caracterizar os objetos das coleções descritas em *Coleção de areia* como resíduos históricos que, ao serem recuperados por um escritor que é ao mesmo tempo colecionador e arqueólogo, ganham uma sobrevida. O olhar arqueológico que Calvino reivindica pretende indagar tanto o passado quanto o presente, de modo que um possa explicar o outro. É da multiplicidade e da alteridade do mundo que Calvino trata em muitos textos desse livro, que descreve produtos da cultura, hábitos, modelos de percepção e experiências esquecidos por aquela história que é normalmente memorizada e preservada. Nesse sentido, o trabalho do escritor foi comparado também ao da criança, que recolhe resíduos para transformá-los em brinquedo, e do trapeiro, que dá serventia aos trapos e restos que encontra na cidade, tomando como base o pensamento de Benjamin. Na obra de Calvino, o lixo mostrou-se emblemático para discutir a relação dos restos com a escrita, sobretudo no ensaio “La poubelle agréée”, em que o escritor apresenta a relação do homem com as coisas e a memória.

É a partir desse aspecto residual da escrita presente em alguns textos do escritor que se propôs uma discussão sobre a melancolia, partindo da leitura que faz Starobinski de alguns personagens calvinianos, para, depois, abordar a definição de melancolia apresentada em *Seis propostas para o próximo milênio* e, também, a leitura de Freud sobre o tema, seguindo-se, assim, uma discussão sobre o saber melancólico em *Palomar* e em uma das histórias de *O castelo dos destinos cruzados*. Diante da multiplicidade e da compacidade do universo, os personagens de Calvino são acometidos pela melancolia, contra a qual utilizam um antídoto: a leveza. Essa maneira de lidar com a melancolia caracteriza o próprio Calvino, que chega a confessar que é um saturnino que deseja ser mercurial.

Este estudo sobre a coleção, o museu e o arquivo na obra de Calvino levou à conclusão de que o escritor construiu, em muitos de seus textos, uma poética colecionista, valendo-se, para isso, de um conhecimento pulverizado, capaz de estabelecer relações entre as coisas mais heterogêneas. Essa poética colecionista o fez desconstruir a ideia de um todo dado, completo, acabado, e edificar uma literatura múltipla, com infinitas possibilidades e caminhos, assim como o mundo.

Tal como as duas naturezas, saturnina e mercurial, do escritor, sua obra se apresenta com uma tensão que não se resolve, que não se deixa apreender. É levíssima, está em movimento e é uma forma de conhecimento.¹⁵ A Calvino interessa, como a seu personagem Palomar, “dissolver os modelos”,¹⁶ sobretudo aqueles que ele mesmo se impõe como preceitos para sua escrita. Nesse sentido, assim como outro personagem, Marco Polo, o escritor consegue 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”,¹⁷ fazendo de sua literatura um arquivo vivo, em constante mutação, polimorfo e multifacetado, que sobrevive e sobreviverá ao próximo milênio apesar e em virtude das fendas e desconjunções.

¹⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 24.

¹⁶ CALVINO. *Palomar*, p. 99.

¹⁷ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 10.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. A. Wernet e J. M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 173-185.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. Sinais de pontuação. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 141-149.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUIAR, Flávio *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista. Ou, como permanecer são depois do fim do mundo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 54, p. 97-113, jul. 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ARAÚJO, João. *As cidades, os castelos e a onda: imagens, diagramas e metáforas entre Calvino, Escher e Bohr*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Trad. Dora Rocha. *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BALZAC, Honoré. *A pele de onagro*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.
- BARENGHI, Mario. *Italo Calvino: le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- BARENGHI, Mario. Note e notizie sui testi. In: CALVINO, Italo. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 2. p. 2931-3032.

BARENGHI, Mario. Postfazione: La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002. p. 341-358.

BARENGHI, Mario; FALCETTO, Bruno; MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. 10ª ed. Milano: Mondadori, 2005. v. 1. p. 1241-1393.

BARENGHI, Mario; FALCETTO, Bruno; MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. 10ª ed. Milano: Mondadori, 2005. v. 2. p. 1309-1478.

BARENGHI, Mario; FALCETTO, Bruno; MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. 10ª ed. Milano: Mondadori, 2005. v. 3. p. 1195-1350.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*. Trad. Heloyza Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 57-68.

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

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. 2ª ed. Torino: Einaudi, 2006.

BENJAMIN, Walter. A tarefa renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 188-215.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008. p. 107-144.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Morada do sonho, Museu, Pavilhão Terminal. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 449-460.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 237-246.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 499-530.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista ou Como permanecer são depois do fim do mundo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 54, p. 97-113, jul. 1999.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Trad. Berilo Vergas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BLUMENBERG, Hans. *La legibilidad del mundo*. Trad. Pedro Madrigal Devesa. Barcelona: Paidós, 2000.

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1972.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1.

- BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. Trad. Flávio José Cardozo. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. v. 2.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. *Obras completas*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. v. 4.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. Trad. Sérgio Molina. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. 4 v.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. Uma vindicação da cabala. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1.
- BORGES, Jorge Luis; Guerrero, Margarida. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 7. ed. São Paulo: Globo, 1996.
- BYATT, A. S. *Histórias com Matisse*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. 2. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011. v. 1.
- CALVINO, Esther. Prefácio. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 13.
- CALVINO, Italo. *A especulação imobiliária*. Trad. Ildete de Oliveira Castro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CALVINO, Italo. Album di francobolli. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 2. p. 2843-2848.
- CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *As cósmicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 196-215.

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

CALVINO, Italo. Cominciare e finire. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 1. p. 734-753.

CALVINO, Italo. Como escrevi um de meus livros. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Apresentação de Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 12, p. 221-247, out. 2011.

CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. *Fábulas italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. Il libro, i libri. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 2. p. 1846-1847.

CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CALVINO, Italo. *Lettere: 1940-1985*. 2ª ed. Milano: Mondadori, 2001.

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

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

CALVINO, Italo. O barão nas árvores. In: _____. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 113-364.

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Italo. O cavaleiro inexistente. In: _____. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 365-488.

CALVINO, Italo. O desafio ao labirinto. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 100-117.

CALVINO, Italo. *O dia de um escrutinador*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, Italo. O olhar do arqueólogo. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 100-117.

CALVINO, Italo. O visconde partido ao meio. In: _____. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 21-112.

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramalhete. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

CALVINO, Italo. Palomar e l'enciclopedia. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 2. p. 1797-1800.

CALVINO, Italo. Para Fourier 3: Despedida. A utopia pulviscular. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 295-302.

CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 190-195.

CALVINO, Italo. *Perde quem fica zangado primeiro*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. Prefácio. In: _____. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-20.

CALVINO, Italo. Presentazione. In: _____. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 1993. p. V-XI.

CALVINO, Italo. Primo Levi, *La ricerca delle radici*. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 1. p. 1133-1137.

CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. 10ª ed. Milano: Mondadori, 2005. 3 v.

CALVINO, Italo. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. 2 v.

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

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

CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALVINO, Italo. *Todas as cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2006.

CANGUILHEM, Georges. *O conhecimento da vida*. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

CAMINHA, Pero Vaz de. Organização de Oséias Silas Ferraz. *Carta ao Rei Dom Manuel*. Belo Horizonte: Crisálida, 2002.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

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

CECCHI, Ottavio. In prigione con Calvino. *L’Unità*, 18 dic. 1984.

CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMÉRICAINES DE L’UNIVERSITÉ DE POITIERS. *Borges, Calvino, la literatura: el colóquio em la Isla*. Coloquio Internacional. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996. v. 2.

CESERANI, REMO. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *A face vazia dos discursos: ciência, arte, filosofia e ficção na estética contemporânea precisada na obra de Italo Calvino*. 2001. 236 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?...*: uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Editora UFMG; PosLit, 2001.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2001.

CIMADOR, Gianni. *Calvino e la riscrittura dei generi*. 2009. 627 f. Tesi (Dottorato in Scienze Umanistiche) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste, Trieste, 2009.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar - o século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DESCARTES, René. *Regras para a orientação do espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOSSIÊ Oulipo. *Cult Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 52, p. 45-63, nov. 2001.

ECO, Umberto. *A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia*. Trad. Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record: 2007.

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Trad. Ana Theresa Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (Org.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997.

FALASCHI, Giovanni (Org.). *Italo Calvino* (Atti del Convegno Internazionale di Firenze, Palazzo Medici – Riccardi, 26-28 febbraio 1987). Milano: Ganzanti, 1998.

FERNANDEZ, Macedonio. *Museu do romance da eterna*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FORSTER, Ricardo. El ensayista entre el coleccionista y el caminante. In: _____. *W. Benjamin, Th. W. Adorno: el ensayo como filosofia*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991. p. 49-62.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOWLES, John. *O colecionador*. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Trad. Marilene Carone. *Novos estudos*, São Paulo, n. 32, p. 128-142, mar. 1992.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.

FRITOLI, Luiz Ernani. O desencantamento da história: literatura e resistência no primeiro romance de Calvino. *Línguas e Letras*, Cascavel, p. 9-21, 2008. Edição especial.

FUX, Jacques. *Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2011.

GADDA, Carlo Emilio. *Aquela confusão louca da via Merulana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

GIL, José. *Monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar; Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Jaime. Conceito de melancolia. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 20, p. 102-116, jun. 2001.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 13-25, jan./jul. 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOOD, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luis Madureira. Lisboa: Presença, 1988.

HOUAISS, Antônio; Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. Trad. Celia Barretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 222-255.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMBERTY, Claude. D'un souvenir d'enfance d'Italo Calvino. *Chroniques italiennes*, Paris, n. 3-4, p. 367-382, 2000.

IOZZI-KLEIN, Adriana. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*. 2004. 184 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JEHA, Julio. *O visconde partido de Calvino: da página ao palco*. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 19-30, 2001.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação dos monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JOLICOEUR, Marie Piere. “*Une broderie faite sur le néant*”: collection et mémoire dans trois livres d'Italo Calvino. 2008. 121 f. Mémoire (Maîtrise en Études Littéraires), Université du Québec, Montréal, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. 2^o éd. Paris: Seuil, 1983.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LOSANO, Mario Giuseppe. *História de autômatos: da Grécia clássica à Belle Époque*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000.

MALERBA, Luigi. Queste perfidie cosmitragiche. *La Repubblica*, p. 16, 25 nov. 1984.

MANGUEL, Alberto. *A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 29-37, jul./dez. 2000.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 13-23, 2007.

MATOS, Heitor Miguel Prata e. *Italo Calvino e a matemática: O axiomático e o narrativo na construção simbólica do mundo*. 2009. 121 f. Dissertação (Mestrado em História e Filosofia da Ciência) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI. *Encuentro con Italo Calvino*. Milano: Electa, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *34 Letras*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 172-177, 1989.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; CEL/UFMG, 1995.

MIRANDA, Wander Melo. Italo Calvino ou a ficção como ensaio. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991, Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v. 1. p. 535-541.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. O espírito e as gavetas vazias. *Ideias Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 72, p. 8-9, 1990.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos/IEL, 1996.

MOYSÉS, Tânia Mara. *Lettere e I libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino*. 2010. 368 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis 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*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NASCIMENTO, Lyslei. Minha alma é um tinteiro seco. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/calvino.htm>. Acesso em: 10 dez. 2012.

NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61-80.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NOVAES, Aduino *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OTTE, Georg; SEDLMAYER-PINTO, Sabrina; CORNELSEN, Elcio Loureiro (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ORTIZ, Claudia Fabiana Bastos. *De Aguilulfo a Qfwfq: a linguagem como lugar de existência em dois personagens de Italo Calvino*. 2010. 80 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

PARREÑO, José María. El coleccionismo considerado como una de las bellas artes. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 583, p. 7-12, enero 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. Italo Calvino, *Le cita invisibili*. In: _____. *Descrizioni di descrizioni*. 2ª ed. Milano: Garzanti, 2006. p. 58-61.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: AGUIAR, Flávio *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 361-365.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

PEREC, Georges. *As coisas: uma história dos anos sessenta*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PEREC, Georges. *Penser, classer*. Paris: Seuil, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Bouvard e Pécuchet, um romance assassino. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 55-69.

PESSOA NETO, Anselmo. Índice/moldura: a técnica compositiva de Italo Calvino. *Signótica*, Goiânia, n. 7, p. 1-16, jan./dez. 1995.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PIERANGELI, Fabio. *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milênio. *Margens/Márgenes: cadernos de cultura*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n. 2, p. 1-3, out. 2001.

POE, Edgar Allan. O jogador de xadrez de Maelzel. In: _____. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000. p. 308-329.

POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, n. 2, p. 19-33, 1998. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/investigacao/opombo-classificacao.pdf>.

POMBO, Olga. O projecto enciclopedista. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Org.). *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006. p. 180-193.

POMBO, Olga. Para uma história da ideia de enciclopédia: alguns exemplos. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Org.). *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006. p. 194-251.

POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Org.). *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: IN/CM, 1984. v. 1: Memória-História. p. 51-86.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. Trad. Adalberto Müller Jr., Carlos Loria, Ignacio Antonio Neis, Júlio Castañon Guimarães e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Trad. Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RABONI, Giovanni. Calvino leva la pelle alle cose. *La Stampa*, p. 6, 22 dic. 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROSA, Alberto Asor. *Stile Calvino*. 2ª ed. Torino: Einaudi, 2001.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

SANTIAGO, Maria Magda de Lima. *Aspectos da subjetividade contemporânea na análise de temas, figuras e isotopias do livro As cidades invisíveis*, de Italo Calvino.

2008. 109 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SANTIAGO, Silvano. A ameaça do lobisomem. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Florianópolis, n. 4, p. 31-44, 1998.

SANTOS, Diana Maria dos. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino. 2002. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

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

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

SCHULZ, Bruno. *Lojas de canela*. Trad. Henryk Siewierski. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

SCHULZ, Bruno. *Sanatório*. Trad. Henryk Siewierski. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Athur Bispo do Rosário: a arte de “enlouquecer” os signos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 3, p. 144-155, jul. 2007.

SIGRIST, Vanina Carrara. *As fábulas na trilha de Italo Calvino*. 2007. 166 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

SILVA, Dayse Mara Ramos da. *Uma leitura de Palomar, de Italo Calvino*. 2008. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SONTAG, Susan. *O amante do vulcão*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUSA, Rafael Nascimento. *O realismo inverossímil na literatura combinatória de Italo Calvino*. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SPERANZINI, Manlio de Medeiros. *A pesquisa (in)finita das coisas*: Georges Perec e a arte do desimportante. 2011. 232 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SPITZER, Leo. La enumeración caótica en la poesía moderna. In: _____. *Linguística e historia literaria*. 2. ed. Madrid: Editorial Gredos. p. 247-300.

STAROBINSKI, Jean. Prefazione. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. 10ª ed. Milano: Mondadori, 2005. v. 1. p. IX-XXXIII.

SÜSSEKIND, Flora. Borges e a série. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 117-163.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VIANNA, Luiza Maria de Oliveira. *Italo Calvino e o riso como saber*. 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VIDAL, Gore. La morte di Calvino. *Sagarana*, n. 3, abr. 2006. Disponível em: <http://www.sagarana.it/rivista/numero3/saggio1.html>. Acesso: 10 nov. 2010.

VIEIRA, Priscila Malfatti. *Se um viajante numa noite de inverno*: o romanesco e o ensaístico em Italo Calvino. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

VILNET, Geneviève. As estratégias do olhar em *Coleção de areia (Collezione di sabbia)* de Italo Calvino. *Graphos*, João Pessoa, n. 4, p. 33-38, 1999.

WEINRICH, Harald. *Lete*: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.