



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**PRISCILA LINHARES VELLONI**

**CONFLITOS ENTRE HOMEM E NATUREZA NA OBRA  
FICCIONAL DE ITALO CALVINO:  
*PALOMAR, MARCOVALDO E “A FORMIGA-ARGENTINA”***

**CAMPINAS,  
2020**

**PRISCILA LINHARES VELLONI**

**CONFLITOS ENTRE HOMEM E NATUREZA NA OBRA  
FICCIONAL DE ITALO CALVINO:  
*PALOMAR, MARCOVALDO E “A FORMIGA-ARGENTINA”***

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Teoria e  
História Literária na área de Teoria e  
Crítica Literária.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pela  
aluna Priscila Linhares Velloni e  
orientada pela Profa. Dra. Maria Betânia  
Amoroso.**

**CAMPINAS,  
2020**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

V546c Velloni, Priscila Linhares, 1991-  
Conflitos entre homem e natureza na obra ficcional de Italo Calvino :  
*Palomar, Marcovaldo* e "A formiga-argentina" / Priscila Linhares Velloni. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Maria Betânia Amoroso.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Calvino, Italo, 1923-1985 - Crítica e interpretação. 2. Calvino, Italo,  
1923-1985. A formiga argentina. 3. Calvino, Italo, 1923-1985. Marcovaldo. 4.  
Calvino, Italo, 1923-1985. Palomar. I. Amoroso, Maria Betânia. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Conflicts between man and nature in the Italo Calvino's fictional  
work : *Palomar, Marcovaldo* and "The Argentine Ant"

**Palavras-chave em inglês:**

Calvino, Italo, 1923-1985 - Criticism and interpretation

Calvino, Italo, 1923-1985. The argentine ant

Calvino, Italo, 1923-1985. Marcovaldo

Calvino, Italo, 1923-1985. Palomar

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Maria Betânia Amoroso [Orientador]

Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Priscila Malfatti Vieira Corilow

**Data de defesa:** 11-02-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3786-0210>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1326622632614657>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Maria Betânia Amoroso**

**Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira**

**Priscila Malfatti Vieira Corilow**

**IEL/UNICAMP  
2020**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

“Os seres humanos são encurralados no beco  
sem saída de sua própria humanidade.”  
**Martin Heidegger**

**Ao Reynaldo Otero, com grande carinho e  
saúde.**

## **AGRADECIMENTOS**

À Sandra, minha mãe, por sempre me incentivar e apoiar em todas as minhas decisões, sejam elas as mais difíceis, me ajudando a superar os obstáculos que encontro pelo meio dos caminhos.

Ao Mario, meu avô, por ter me ensinado a encerrar a vida com seriedade e dedicação, sem, no entanto, perder a sua leveza.

À Ana Carolina, minha irmã, por toda uma vida compartilhada.

À Raquel, por estar presente até o último momento da escrita deste texto resultante de uma árdua pesquisa. Os diálogos que derivaram de sua leitura atenta foram fundamentais para me ajudar a repensar alguns dos caminhos tomados e a seguir por outros.

À Jaqueline, pelas aventuras pessoais e a participação em eventos acadêmicos.

À Isabela e Bárbara, pelo companheirismo e grande afeto de uma amizade imensurável que já vem de muitos anos.

Aos demais amigos e colegas queridos que, de alguma forma, estiveram presente durante o processo de escrita desta dissertação.

À Adriana Iozzi Klein e ao Maurício Santana Dias, pelos comentários e apontamentos feitos durante o Exame de Qualificação.

À Maria Betânia Amoroso, por estar sempre aberta às ideias apresentadas nesta pesquisa, orientando da melhor forma possível a sua condução.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela outorga do processo nº 2017/16444-6, concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta dissertação pudesse ser devidamente desenvolvida.

## RESUMO

Há muito tempo a crítica literária dedicada ao escritor Italo Calvino vem apontando para a centralidade da relação homem, cultura e natureza em sua produção ficcional. A questão foi constantemente reformulada pelo autor, conforme vivenciava as transformações históricas da Itália da segunda metade do século XX. Interessava-lhe o modo desarticulado com o qual o homem moderno, vivendo em sua espacialidade urbano-industrial, lidava com a natureza, algo ainda pouco presente na literatura da época. Com a intenção de investigar esse tema, a referente pesquisa analisa contos de *Palomar*, *Marcovaldo*, ou *As estações na cidade* e o texto “A formiga-argentina”, os quais, apresentados aos pares, evidenciam contrastes e diferenças na maneira como as personagens percebem e convivem com a vida animal e a vegetação na cidade.

**Palavras-chave:** Italo Calvino; Produção ficcional; Homem; Cultura; Natureza.



## **ABSTRACT**

*The literary criticism dedicated to the writer Italo Calvino has been pointing to the relation between men, culture and nature's centrality in his fictional production for a long time. The question was constantly under reformulation as he was living Italy's historical transformations that took place on the second half of the twentieth century. He was interested in the disjointed way of the modern men's dealing with nature while living his urban-industrial spaciality, still not very present in his time's literature. With the intention of investigating this theme, the referred research analyzes tales in Palomar, Marcovaldo or the Seasons in the City and the text "The Argentine Ant". Those, presented in pairs, show contrasts and differences in the way it's characteres perceive and live with the animal life and the vegetation in the city.*

**Keywords:** *Italo Calvino; Fictional Production; Man; Culture; Nature.*

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
CAPÍTULO 1 – A DESNATURALIZAÇÃO DA FLORA NOS ESPAÇOS URBANOS .....	15
1.1 O rapto do vaso de planta .....	19
1.2 O gramado visto de perto .....	25
1.3 De Marcovaldo a Palomar: a releitura de uma questão .....	33
CAPÍTULO 2 – DIORAMA DOS RÉPTEIS: PALOMAR EM UMA DISSECAÇÃO DESCRITIVA.....	37
2.1 Um pequeno camaleão: o inquilino não previsto na casa de Palomar ..	42
2.2 O que se esconde sob a pele do iguana? .....	53
2.3 Palomar através das telas .....	59
CAPÍTULO 3 – INFESTAÇÕES E PRAGAS DA <i>URBE</i> .....	62
3.1 Invasores no céu de Roma: o terraço de Palomar tomado por pombos .....	64
3.2 Epidemias urbanas: o catastrófico caso de uma vila destruída por formigas .....	71
3.3 Entre pombos e formigas, o homem .....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	80
I. Obras ficcionais de Italo Calvino .....	80
II. Obras não ficcionais de Italo Calvino .....	82
III. Referências Mencionadas .....	83
IV. Referências Consultadas .....	85

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A curiosidade em entender a presença dos animais e suas formas de representação no universo literário vem de longa data, despontando ainda na época da graduação, quando tive a oportunidade de analisar as definições poéticas atribuídas por Murilo Mendes aos quinze bichos que integram o “Setor microzoo” de *Poliedro* (1972). A investigação que resultou na monografia, *Os animais murilianos de “Setor microzoo”*, abriu caminhos para que um contato mais próximo com os Estudos Animais<sup>1</sup> (*Animal Studies*) se estabelecesse, me impulsionando a ir mais fundo na busca pelo conhecimento das vertentes que fundamentam essa corrente teórica. A primeira com a qual me deparei foi a Biopolítica<sup>2</sup>, que critica a legitimação da violência contra os animais nas sociedades ocidentais, as quais autorizam experimentos científicos, abatedouros, fazendas industriais, práticas culturais tauromáquicas, indústria da carne e da pele. Em seguida, conheci a Zooliteratura<sup>3</sup>, que abrange

---

<sup>1</sup> Corrente teórica formada na década de 1980, que envolve diferentes áreas do conhecimento - como sociologia, filosofia, antropologia, biologia e literatura — e coloca em centro de discussão o logocentrismo antropológico.

<sup>2</sup> Conforme bem explica Gabriel Giorgi, em *Formas Comuns*, A partir da década de 1970, “[...] o animal começa a funcionar de modos cada vez mais explícitos como um signo político. Muda de lugar nas gramáticas da cultura e ao fazê-lo ilumina políticas que inscrevem e classificam corpos sobre ordenamentos hierárquicos e economias da vida e da morte — isto é: os ordenamentos biopolíticos que “produzem” corpos e lhes atribuem lugares e sentidos num mapa social. Esse animal que havia funcionado como o signo de uma alteridade heterogênea, a marca de um fora inassimilável para a ordem social — e sobre o qual se haviam projetado hierarquias e exclusões raciais, de classe, sexuais, de gênero, culturais —, esse animal torna interior, próximo, contíguo, a instância de uma proximidade para a qual não há “lugar” preciso e que desloca mecanismos ordenadores de corpos e de sentidos.” (GIORGI, 2016, p. 10). Essa estruturação social iluminada pela política dos corpos viventes, acaba por selecionar as “vidas por proteger e vidas por abandonar” (GIORGI, 2016, p. 12), ou seja, as políticas de Estado detêm o poder de selecionar aqueles que vivem (os que contribuem para seus interesses) e aqueles que morrem (os que as vidas nada acrescentam e são, de certa maneira, insignificantes ao sistema vigente), estabelecendo uma hierarquia (GIORGI, 2016, p. 20).

<sup>3</sup> Na introdução do livro *Literatura e Animalidade*, Maria Ester Maciel explica que o termo “é bem mais aberto e menos cristalizado que “[...] bestiário, uma vez que este se inscreve sobretudo na ordem do inventário, do catálogo, designando uma série específica de bichos reais e imaginários, podendo, também — de forma mais genérica —, designar uma coleção literária e/ou iconográfica de animais imaginários ou existentes de um determinado autor ou período cultural. [...]” (MACIEL, 2016, p.14). Julieta Yelin suspeita que “Kafka colocou em cena, talvez pela primeira vez, um pensamento não antropocêntrico do animal que estremeceu a estrutura teórica do humanismo. De fato, se durante décadas sua literatura foi lida, na Europa e na América Latina, como metáfora dos grandes males que afligem a condição humana — a solidão, o angustiante absurdo da existência, a destruição como

diferentes gêneros da produção ficcional que evidenciam a questão animal em uma perspectiva contrária ao antropocentrismo. Por fim, entrei em contato com os conceitos da Ecocrítica direcionados às pautas ambientais resultantes das ações industriais e dos conflitos vivenciados pelo homem ocidental em sua relação com a natureza.

Em paralelo às pesquisas teóricas e críticas relacionadas aos Estudos Animais e às leituras de obras sobre essa temática, outro foco de interesse pessoal sempre foi a literatura italiana, sobretudo autores com forte produção entre as décadas de 1940 e 80, tais como Elza Morante, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Alda Merini, Cesare Pavese e Italo Calvino. Este último, aos poucos, se tornou o escritor mais instigante devido à heterogeneidade de sua escrita e do modo como constrói as personagens em situações corriqueiras que se desenrolam de forma inesperada, fazendo uso de uma linguagem precisa sem perder o tom poético e o humor. Outra característica muito marcante deste autor é a variedade estilística, fazendo dele um “*scoiattolo della penna*”, como bem o apelidou Cesare Pavese.

Ao seguir a trilha calviniana, me interessei especialmente pelos livros que compõem a trilogia *Os nossos antepassados (I nostri antenati)*; *As cósmicas (Le cosmicomiche)*; *As cidades invisíveis (Le città invisibile)*; e *Se um viajante numa noite de inverno (Se una notte d'inverno un viaggiatore)*. Entretanto, *Palomar* não me impactou tanto enquanto leitora, ocasionando um distanciamento que me possibilitou perceber as ressonâncias desta obra com os referenciais teóricos que naquele momento despertavam — e ainda despertam — o meu interesse como pesquisadora. Assim, tomei consciência de que se abria um novo território de estudos para mim.

Então, apresentei um projeto de mestrado inicialmente direcionado à análise dos contos de *Palomar*, com o objetivo de entender como Calvino, por meio do protagonista, apresenta o conflito entre homem, cultura e natureza. A característica que marca essa personagem é sua capacidade analítica na captura do mundo que o rodeia, a qual se assemelha às etapas de um método científico: observação, comparação e uso da lógica. Nesse sentido, *Palomar* aplica sua metodologia na

---

destino —, isso se deve mais ao contexto de sua recepção (os anos posteriores às guerras mundiais) do que às tensões ideológicas presentes em seus textos.” (YELIN, 2012, p. 3).

tentativa de se aproximar e compreender a natureza, mesmo que sua intenção não lhe garanta resultados conclusivos.

Tendo isso em mente, retornei a outros livros do autor, buscando verificar se essa perspectiva de leitura também se aplicava a eles. Surpreendentemente, a natureza e os animais são elementos narrativos muito presentes em toda sua obra. Ao constatar a existência de uma linha de continuidade temática na escrita de Calvino, decidi incorporar à pesquisa textos escritos em épocas anteriores a *Palomar*. Assim, *Marcovaldo*, ou As estações na cidade (*Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*) e “A formiga-argentina” (*La formica argentina*), por dialogarem diretamente com o tema central, foram incluídos no recorte da dissertação. As narrativas apresentam diferentes pontos de vista e experiências que ajudaram a entender como o autor reformula a mesma questão por meio de situações-problema enfrentadas pelas personagens.

Nesses textos, Calvino revela que o vínculo original do homem com o meio ambiente foi rompido através de um processo gradativo, que se intensificou no período de inserção e consolidação do capitalismo na Itália, cuja cultura do consumo foi determinante na construção de uma nova percepção da natureza. Em *Marcovaldo*, fica evidente a desarticulada convivência do homem moderno com os vestígios do mundo natural na cidade altamente industrializada. A personagem possui um olhar lúdico e sentimental direcionado aos pequenos fragmentos de vida natural, algo pouco comum para os outros habitantes da metrópole, entretanto, não sabe como lidar com eles. Por outro lado, a situação apresentada em “A formiga-argentina” mostra o desafio do homem em relação às chamadas pragas urbanas, as quais não consegue controlar ou erradicar. Neste conto, uma comunidade é levada à beira da loucura por uma infestação de pequenas formigas exóticas, cuja origem permanece desconhecida.

Por fim, é preciso destacar que durante todo o processo da pesquisa evitei fazer de Calvino um exemplo que demonstrasse a veracidade das teorias utilizadas como referências para iluminar a leitura de suas obras. Sendo assim, a problemática aqui abordada se origina da análise dos textos selecionados do autor, que constituem os núcleos dos três capítulos da dissertação. Para melhor apresentá-los, optei por uma estrutura em que cada um deles tem uma parte introdutória, seguida das análises

de dois contos escolhidos e um fechamento, no qual algumas relações entre os textos foram destacadas.

No primeiro capítulo, escolhi uma narrativa da obra *Marcovaldo* e outra de *Palomar*, a fim de explorar como cada um dos protagonistas interage com elementos vegetais típicos da vida na cidade: o vaso de planta e o gramado. A análise destacou possíveis aproximações e distanciamentos entre as duas composições e as ações personagens, que possibilitam investigar o pensamento de Calvino sobre a objetificação da natureza estruturante na percepção do homem pós-industrial.

No segundo capítulo, abordei situações em que Palomar se relaciona com animais não domésticos que habitam a metrópole. Para tanto, dois de seus contos foram selecionados com o intuito de examinar como o protagonista estabelece um contato com eles, percebendo-os por meio de telas de visualização, que condicionam a sua compreensão. Em particular, chamou-se a atenção para a forma metódica com que a personagem descreve o fenômeno observado, enquanto se deixa afetar por ele.

Por fim, no terceiro capítulo, foram recortadas duas circunstâncias em que o tema pragas urbanas é tratado na literatura de Calvino; uma delas retirada do livro *Palomar* e a outra do texto “A formiga-argentina”. Sendo assim, me ative às reações das personagens suscitadas frente a criaturas consideradas pestilento, indesejadas e invasoras. Em ambas as narrativas, fica em aberto a questão se são os habitantes da cidade que provocam este desequilíbrio, ou se estes seres se apoderam do espaço urbano.

## CAPÍTULO 1 – A DESNATURALIZAÇÃO DA FLORA NOS ESPAÇOS URBANOS

“[...] a natureza e a história não pertencem a duas ordens diferentes, mas formam um contínuo em que as existências humanas se acham imersas e pela qual estão determinadas”.

**Italo Calvino**

Na fortuna crítica calviniana, é reconhecida a centralidade da temática “homem, cultura e natureza” na produção literária do autor, uma equação que, apesar de ser irresolúvel, muito o intrigou por toda a vida. A partir da constatação sobre a importância que essa questão assume em sua obra que desponta o presente trabalho, com a clara intenção de ser mais do que uma interpretação literária e estética; uma reflexão sobre as ideias que permeiam a ficção do escritor italiano. Em constante mudança, a escrita de Calvino expunha preocupações que o afligiam em diferentes momentos de sua vida, implicando variações na abordagem dos elementos que integram a tríade.

Sob esse viés de leitura, a relação estabelecida entre homem e meio natural não passa despercebida em *Os nossos antepassados* — volume composto pelos livros *O visconde partido ao meio* (*Il visconte dimezzato*, 1952), *O barão nas árvores* (*Il barone rampante*, 1957) e *O cavaleiro inexistente* (*Il cavaliere inexistente*, 1959). As narrativas estruturadas à maneira de uma novela de cavalaria, estão inseridas em uma conjuntura pré-industrial<sup>4</sup>. Por essa razão, a natureza encontra espaço para preencher grande parte da espacialidade das tramas, compondo, assim,

---

<sup>4</sup> Nos romances que a integram, o autor desenvolve tramas que se passam em “épocas distantes” (CALVINO, 2001a, p. 7), com clara intenção de revisar os problemas modernos e desvendar os fundamentos da nova sociedade em formação.

o seu plano de fundo e acaba por ter a sua magnitude ressaltada<sup>5</sup>. Sob a forma de bosques e florestas, é fortemente sentida pelas personagens, uma vez que interajam constantemente com os seus elementos, estabelecendo, assim, uma relação direta com ela.

Ao ambientar as histórias em tempos remotos, Calvino não estaria também sugerindo a possibilidade, mesmo que através protagonistas cômicos, de as personagens escolherem entre duas vias que se bifurcam: aderir ao sistema social ou afastar-se radicalmente dele, vivendo de forma integrada à natureza? Em 15 de junho de 1767, Cosme Chuvasco de Rondó<sup>6</sup>, revoltado com os princípios da alta nobreza, toma a sua decisão e corre para cima das copas das árvores, onde permanecerá irrevogavelmente até o fim de seus dias. Além do Barão, Agilulfo<sup>7</sup> também se manifesta frente às possibilidades apresentadas pelo escritor, tendendo à segunda, uma vez que busca “[...] reintegrar o homem à natureza, mesclando-os de tal modo que é capaz de conferir à árvore sentimentos humanos, e ao homem qualidades de planta” (CASTRO, 2007, p. 26).

Se essas eram as personagens e a perspectiva crítica embutida nas primeiras obras de Calvino, o mesmo não ocorre com Marcovaldo e Palomar, protagonistas de obras posteriores que não podem mais fazer tal escolha, pois não possuem vínculo estreito com a natureza a ponto de conseguirem se distanciar dos círculos sociais dos quais fazem parte. A condição do homem moderno se radicaliza, obrigando-o a se adaptar ao sistema econômico-cultural vigente, que o envolveu de maneira radical, alterando profundamente sua relação com a natureza com sérias consequências para o mundo social.

Muito distantes do universo fantástico dos Setecentos, ambos os enredos se passam na segunda metade do século XX, implicando uma drástica alteração no

---

<sup>5</sup> De acordo com Ferretti, “[...] *Mentre è proprio nella tensione e nella distanza favolistica, fantastica, avventurosa, che un po' tutte le altre confluiscono (e si trasformano, o addirittura contraddicono), per vie manifeste o segrete; e mentre è soprattutto attraverso di essa che i ragazzi partigiani o i nobili 'antenati' o gli altri personaggi dagli anni quaranta e cinquanta (e Calvino con loro) osservano e interpretano senza schemi ideologici la realtà, e cercano continuamente di superare la propria rottura nei confronti del mondo o i dimidiamenti della loro coscienza, per realizzare una compiutezza, armonia, perfezione umana (e insieme stilistica). Sarà ancora nella fiaba del resto, che Calvino cederà 'la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose' (Introduzione a Fiabe italiane, Torino, Einaudi, 1956, p. XX-I): quasi il superamento di ogni alterità.*” (FERRETTI, 1989, p. 25-26).

<sup>6</sup> Protagonista do livro *O barão nas árvores (Il barone rampante)*.

<sup>7</sup> Personagem principal do romance *O cavaleiro inexistente (Il cavaliere inesistente)*.



quadro cênico, visto que a natureza é substituída pelos centros metropolitanos, que despontam com a massiva industrialização italiana a partir da década de 1950. A ambientação urbana é significativa por realçar a ideia de que

A cidade é o *locus* privilegiado do moderno e do modernismo, mais especificamente a grande cidade, por ser o lugar exemplar do desenvolvimento da modernidade. E é exatamente na cidade, a partir da segunda metade do século XIX e durante todo o século XX, que se desdobram os mais distintos tipos urbanos, reforçando a ideia de urbano, garantindo que elas sejam os espaços fundamentais de realização da modernidade como mergulho radical do indivíduo nos problemas da vida cidadina, envolvendo a percepção da natureza do novo, a descoberta de seus limites e as ilusões daí decorrentes. Portanto, este seria um importante lugar de discussão sobre a relação entre homem, natureza e história. (PIERBON, 2012, p. 100).

A cidade passou, nos tempos modernos, a ser o lugar do novo sujeito histórico, imerso em suas experiências vividas no fluxo cotidiano. Por esse motivo, as espacialidades urbanas podem ser consideradas como a “[...] base essencial da existência humana” (SCHORSKE, 2000, p. 67), criando e alterando constantemente os parâmetros perceptivos de seus cidadãos. Por consequência, o novo sujeito histórico trata a natureza como mais um de seus objetos.

Para John Berger, o afastamento do homem em relação à natureza é acelerado com a inserção de um sistema econômico de produção de bens materiais capaz de alterar as matrizes ideológicas das sociedades humanas. O autor explica que “Durante o século XIX na Europa ocidental e na América do Norte, iniciou-se um processo, hoje concluído pelo capitalismo corporativo do século XX, no qual todas as relações outrora existentes entre a humanidade e a natureza foram rompidas.” (BERGER, In: MACIEL, 2010, p. 6). Sendo assim, o homem vivendo em um ambiente altamente industrial<sup>8</sup>, compreende a natureza como parte desse sistema.

---

<sup>8</sup> De acordo com o livro *A questão urbana*, escrito por Castells: “Na selva de definições sutis com que os sociólogos nos enriqueceram, podemos distinguir nitidamente dois sentidos extremamente distintos do termo urbanização. 1. Concentração espacial de uma população a partir de certos limites de dimensão e de densidade. 2. Difusão do sistema de valores, atitudes e comportamentos denominado ‘cultura urbana’.” (CASTELLS, 1983). O segundo conceito apresenta grande relevância para a presente pesquisa, por estar diretamente ligado ao comportamento humano dentro de seu *habitat* sinteticamente construído.

No ensaio “Natureza e história no romance” (“*Natura e storia del romanzo*”), Calvino acredita que nessa conjuntura “[...] o homem está sozinho e tem diante de si a natureza e a história” (CALVINO, 2009, p. 30). O autor considera tal proposição central na épica moderna, inaugurada com os grandes romances do século XIX e que prosseguem nas produções das décadas posteriores, com narrativas mais breves. Por terem uma relação direta com o conflito homem-natureza, Marcovaldo e Palomar são personagens emblemáticas de diferentes fases do capitalismo na Itália. A história do primeiro acontece entre as décadas de 1950 e 60, quando as cidades industriais ainda estavam em processo de formação. Neste livro, o autor traz à cena os conflitos enfrentados pelo seu desajustado personagem principal que, tomando a cidade, para onde se transferira com a família, como seu novo *habitat* procura entendê-la com os conhecimentos que trazia da sua experiência no campo. Já a trama de Palomar se desenvolve nos anos finais da década de 1970 e início de 80, momento em que o capitalismo estava consolidado na sociedade italiana. A personagem central tenta racionalizar as leis que regem o mundo, criando estratégias de controle da natureza inaplicáveis.

Tentando tratar das questões enunciadas acima, dois contos foram selecionados para análise: “A chuva e as folhas” (“*La pioggia e le foglie*”) e “O gramado infinito” (“*Il prato infinito*”). O objetivo deste capítulo é explorar como cada um dos protagonistas percebe e se relaciona com a vegetação urbana. Após a interpretação de cada um dos textos, o trabalho pretende estabelecer conexões entre eles, verificando aproximações e distanciamento em relação aos comportamentos de suas personagens centrais. Ao mesmo tempo, pretende investigar o fluxo de pensamento de Calvino na releitura da questão que lhe é central: as relações homem- natureza.

## 1.1 O rapto do vaso de planta

“Depois das flores artificiais imitarem as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas.”

**Joris-Karl Huysmans**

A narrativa “A chuva e as folhas” vem a público pela primeira vez no dia 27 de outubro de 1963, com o título “*Pioggia, vento, foglie d'oro*” (BARENGHI, In: CALVINO, 2001b — rrv2, p. 1387). Após sofrer algumas modificações, o texto foi escolhido para integrar o volume *Marcovaldo*, ou *As estações na cidade*, lançado no mesmo ano, compondo o quarto ciclo outonal do livro. No conto<sup>9</sup>, pode-se perceber um esforço desmedido da personagem principal na tentativa de salvar uma planta que se encontra no escritório da fábrica onde trabalha.

Na firma, entre várias outras incumbências, cabia a Marcovaldo aguar todas as manhãs a planta do vaso que ficava na entrada. Era uma daquelas plantas verdes que se tem em casa, com uma haste reta e delgada da qual se destacam, de um lado e de outro, em talos compridos, folhas largas e brilhantes: enfim, uma daquelas plantas tão em forma de planta, com folhas tão em forma de folhas, que nem parecem verdadeiras. [...] (CALVINO, 1994a, p. 89).

Os elementos que integram o hall da SBAV<sup>10</sup> assumem uma funcionalidade preestabelecida pelo utilitarismo da vida moderna, portanto, foram projetados com o intuito de desempenharem um papel específico: a cortina, para bloquear a incidência

---

<sup>9</sup> Escrito em tom de fábula, o autor cria uma situação em que o protagonista, apesar da crueza de sua realidade, segue iludida, tentando desenvolver uma relação de proximidade com o elemento natural com o qual se depara diariamente.

<sup>10</sup> Firma da qual “[...] nunca conseguimos saber o que é fabricado ali, o que é vendido sob a misteriosa sigla [...]” (SCARPA, In: CALVINO, 1994a, p. 139-40).

de luz na sala; o porta-guarda-chuva, para evitar o piso molhado em dias chuvosos; a planta, para enfeitar o ambiente. A definição das funções de uso indica que o único elemento orgânico presente na sala também é visto como objeto, de decoração.

Nessa circunstância, as plantas são vistas apenas como mais um objeto manipulável pelo homem, que ignora as condições ideais para a manutenção de sua vitalidade. Como consequência, os vegetais fenecem por não se adaptarem ao recinto, perdendo o seu propósito de embelezamento tão desejado; logo, tornam-se substituíveis por imitações sintéticas, que duplicam fidedignamente as estruturas vegetais orgânicas, a ponto de causarem uma alteração nos parâmetros perceptivos do homem moderno. Este efeito reverso lhe permite associar uma aparência plástica a um arranjo natural, sem que tal comparação espante pelo desmedido absurdo. O que chama a atenção não é mais a naturalidade do artificial, mas a artificialidade do natural. Assim, as infinitas variedades herbáceas que integram o Reino Vegetal são, consequentemente, reduzidas à categoria “planta”.

Mesmo assim era uma planta e como tal sofria, pois ficando ali, entre a cortina e o porta-guarda-chuvas, faltava-lhe luz, ar e orvalho. Todas as manhãs, Marcovaldo descobria algum sinal maligno: o talo de uma folha se inclinava como se não pudesse mais suportar o peso, uma outra ia se salpicando de manchas como a face de uma criança com sarampo, a ponta de uma terceira amarelava; até que, uma ou outra, *tac!*, terminava no chão. Entretanto (o que mais doía no coração) a haste da planta se alongava, se alongava, não mais ordenadamente folhada, mas nua como um bastão, com um pequeno tufo em cima que tornava semelhante a uma palmeira (CALVINO, 1994a, p. 89).

Para Marcovaldo, a organicidade da planta se sobrepõe ao seu aspecto objetual, sendo talvez o único a notar que ela sofria por estar em um ambiente que lhe era hostil. Com o contato diário, a personagem desenvolve uma afeição pelo vegetal, preocupando-se com os visíveis sinais de adoecimento que ele manifestava. Diante desse quadro, Marcovaldo reivindica para si a responsabilidade de fornecer as mínimas condições necessárias para que a planta se recupere daquele estado.

A situação da planta gera grande preocupação em Marcovaldo, que não consegue deixar de pensar, por um instante sequer, em como ele poderia regatá-la.

Ao perceber que chovia, o protagonista, em um rompante, leva o vaso para o pátio da empresa, certo de que procedendo dessa forma a estaria ajudando. Então, mantendo-se ao seu lado, observa atentamente a reação da planta que parecia alongar as folhas e erguer os galhos, aumentando a área de absorção para receber as gotas que caíam das pesadas nuvens.

Permaneciam ali no pátio, homem e planta, um diante do outro, o homem quase experimentando as sensações da planta debaixo da chuva, a planta — desacostumada com o ar livre e os fenômenos da natureza — admirada quase quanto um homem que se achasse de repente molhado da cabeça aos pés e com as roupas encharcadas. Marcovaldo, com o nariz para cima, saboreava o aroma da chuva, um aroma — para ele — já de bosques e gramados, e ia buscando com a mente lembranças indistintas. Mas dentre aquelas lembranças se impunha, mais clara e próxima, a das dores reumáticas que o afligiam todos os anos; e então voltava para dentro correndo. (CALVINO, 1994a, p. 90).

Ao raptar a planta, Marcovaldo não apenas a libertou de seu aprisionamento no escritório, como também pode proporcionar a si mesmo um alívio da dura rotina. Embaixo da chuva, ambos pareciam experimentar algo que há muito não sentiam, planta e homem pareciam viver uma inversão de sensações. Aos poucos Marcovaldo é tomado por um sentimento de satisfação, fazendo-o imaginar cenários campestres; no entanto, a lembrança de uma dor reumática lhe sobrevém, despertando-o desse breve devaneio e de pressa sai correndo para dentro da fábrica.

O que parece existir nesse personagem calviniano que o diferencia dos demais cidadãos urbanos é sua sensibilidade em relação aos fragmentos de natureza que ainda persistem na cidade. Esse sentimento leva Marcovaldo a se responsabilizar pela planta do escritório, preocupando-se em lhe dar as condições básicas de sobrevivência. Quando nota que a hora de encerrar o expediente está próxima, ele se recusa a devolver a planta ao seu posto decorativo, negando-lhe o retorno ao estatuto de objeto. Angustiado com o confinamento do vegetal, decide perguntar para seu chefe, o senhor Viligelmo, sobre a possibilidade de deixá-lo do lado de fora da fábrica, no sereno, durante aquela noite. Duramente repreendido pelo seu superior, a justificativa que recebe é de que a planta correria o perigo de ser roubada, uma vez

que não haveria ninguém para vigiar os patrimônios da SBAV no período noturno. A resposta reforça o conflito de pontos de vista existente na narrativa: entre operário e patrão — o primeiro se preocupa com a vida da planta, já o segundo a percebe apenas como um objeto, que deve ser mantido em seu devido lugar—; e entre homens e outras espécies.

Na sequência do conto, a planta é transformada simbolicamente num *hóspede* por um impulso da personagem que, desobedecendo a ordem de proibição expressamente recebida, a coloca na garupa de sua bicicleta motorizada e sai pelas ruas da cidade em direção à casa onde mora. Ao chegar lá, Marcovaldo sente-se muito feliz por não ter causado danos ao vegetal no vaso durante o transporte e, ao apresentá-lo para sua família, lhes causando uma grande sensação de incômodo e estranhamento. Domitilla, aparentemente a mais afetada de todos eles com a presença da planta, imediatamente repreende a atitude de seu marido, pois não havia espaço para mais um no lugar em que vivem. A configuração da casa, bem como a resposta do chefe são, no conto, figuras-sínteses ricas de significado: apontam para o empobrecimento da experiência humana na cidade moderna por pequenos trabalhadores — trabalho alienante, casas ruins, a dificuldade em entender e salvaguardar o valor vida que é realçado pela relação entre Marcovaldo e a planta.

E o jogo de incompreensões continua. A mulher vai dormir pensando que logo ao amanhecer estaria livre daquele vaso inútil que deixava a casa da numerosa família ainda mais apertada; ao contrário de seu marido, que vai se deitar com um único pensamento em mente: o de ver o desenvolvimento da muda. No dia seguinte, o protagonista apressadamente se levanta e corre para a sacada onde o vegetal passou a noite em contato com a chuva e, surpreso com o resultado, Marcovaldo “[...] não podia acreditar em seus olhos: a planta agora tapava meia janela, as folhas haviam pelo menos dobrado de número, e não estavam mais vergadas sob o próprio peso mas retas e pontiagudas como espadas.” (CALVINO, 1994a, p. 92).

Ao ver o quanto a planta se fortalecia, Marcovaldo continua a sua missão de mantê-la viva, permanecendo com ela por todo o final de semana. Visto que era de água que ela precisava,

Sábado à tarde e domingo, Marcovaldo passou assim: ziguezagueando no selim de sua bicicleta a motor, com a planta atrás, interrogava o céu, procurava uma nuvem que lhe parecesse bem-intencionada, e corria pelas ruas até encontrar chuva. De vez em quando, virando-se, via a planta um pouco mais alta: alta como os táxis, como as caminhonetes, como os bondes! E com as folhas sempre mais largas, de onde a chuva escorregava no seu capuz impermeável como uma ducha. (CALVINO, 1994a, p. 93).

Mas Marcovaldo também já se distanciara da natureza. Apesar de ser o único sensível à condição da planta, o protagonista estabelece uma relação desarticulada com ela, tratando-a como um ente separado da natureza e, por isso, não consegue retirá-la de sua condição objetal. Nesse sentido, não cogita a possibilidade de implantá-la em uma praça, parque ou bosque, resolvendo colocá-la na garupa de sua bicicleta e sair em busca de nuvens carregadas de chuva. No trajeto para o escritório, o vegetal encharcava-se de água, adquirindo dimensões extraordinárias. Ao olhar pelos espelhos laterais, a personagem tem uma noção real do crescimento da planta, que se tornou uma árvore, quase da altura do segundo andar do prédio da fábrica.

Ao contrário de Marcovaldo, o senhor Viligelmo se enfurece com a situação quando vê o tamanho do vegetal, pois este não caberia mais na recepção do escritório, perdendo a sua função decorativa. À vista disso, a árvore pouco importava na discussão estabelecida entre patrão e empregado, uma vez que toda a energia que ela despendeu para crescer era entendida pelo chefe como algo inconcebível para uma planta de escritório. Em sua visão de homem moderno e industrial, ele achava que a planta deveria permanecer dentro das dimensões do vaso, garantindo a sua funcionalidade para aquele ambiente. Isso mostra uma visão materialista embasada em um forte utilitarismo, da qual Marcovaldo tende a se desviar.

A solução que encontra para resolver o transtorno gerado pelo funcionário inconsequente, foi despachá-la para algum viveiro da cidade em troca de outra que passasse pela porta do hall da SBAV. Assim, seguindo as ordens recebidas, Marcovaldo “[...] recomeçou a corrida pela cidade. A árvore enchia de verde o centro das ruas. Os guardas, preocupados com o trânsito, paravam-no a cada cruzamento” (CALVINO, 1994a, p. 94). O ineditismo desta cena chama a atenção dos condutores, que acompanham o protagonista maravilhados por aquele enorme vegetal. Conforme

as folhas amareladas pelo excesso de água se desprendem dos galhos, a multidão de seguidores empenha-se em apanhá-las. O vaso-objeto, antes invisível, ao se tornar uma grande árvore retira as pessoas de sua indiferença, fazendo-as notar o que até então lhes era oculto em meio a tantas informações. A mancha herbácea subitamente se impõe na cena urbana, imprimindo um “verdor de floresta tropical” à metrópole acinzentada, enfim, a perspectiva de Marcovaldo fica explícita para todos.

O protagonista acaba se envolvendo com a situação a ponto de tornar-se uma espécie de homem-planta. Obcecado por encontrar chuva, não tinha consciência do que acontecia atrás dele, circulando tresloucadamente pela cidade. Assim, “Marcovaldo ainda acreditava ter atrás de si a árvore verde e copada, quando de repente — talvez se sentindo sem proteção contra o vento — virou-se. Não havia mais árvore” (CALVINO, 1994a, p. 95), sem compreender que ela havia morrido pelo excesso de água. Nesse momento, transparece que o vínculo estabelecido entre Marcovaldo e o vegetal, na verdade, não passa de uma atração do protagonista ao que lhe é estranhamente familiar.

O desfecho do conto ainda revela a incapacidade de Marcovaldo em discernir a quantidade de água correta para manter ativa a força vital daquela planta, que tanto estima. Ao constatar que o vegetal ressecado carecia de uma intensa hidratação, o protagonista acredita ter encontrado a sua salvação, não medindo esforços para fornecer esse elemento que lhe é essencial. Todavia, Marcovaldo não entende que a hidratação deve ser pautada por um equilíbrio, condizendo com a quantidade exata que o vegetal requer e o seu excesso também pode ser um fator determinante para a sua morte. Da falta ao excesso, o protagonista não conseguindo encontrar o meio termo, mata a planta afogada.



## 1.2 O gramado visto de perto

"O caos é uma ordem por decifrar."  
**José Saramago**

Com a análise do conto “A chuva e as folhas” fica evidente que o meio natural não subsistiu às alterações estruturais instituídas no período de transição da Itália agrária para a sociedade industrial. A consagração do novo paradigma foi determinante para que se completasse o gradativo processo de desagregação da humanidade com o meio natural, pois imprimiu modificações substanciais em seu comportamento. Nessa relação verticalizada, o homem se assume como um sujeito destacado da natureza. Em consequência, há uma subversão do natural em objeto, assumindo um posto exclusivamente decorativo no contexto urbano, visão absolutamente normalizada para o homem cosmopolita das décadas de 1970 e 80. Na qualidade de coisa, o Reino Vegetal tem sua organicidade suprimida, com algumas de suas variedades implantadas em áreas onde jamais brotariam espontaneamente. Essa é a reflexão suscitada no texto “O gramado infinito”, quando Palomar jardina a relva que cresce em seu quintal.

Em volta da casa do senhor Palomar existe um gramado. Não se trata do lugar onde normalmente deveria haver um gramado: portanto o gramado é um objeto artificial, composto de objetos naturais, ou seja, de grama. O gramado tem por finalidade representar a natureza, e essa representação acaba por substituir a natureza própria do lugar por uma natureza em si natural mas artificial em relação ao lugar. Em suma: custa, o gramado requer labutas sem termo: para semeá-lo, regá-lo, adubá-lo, desinfetá-lo, apará-lo. (CALVINO, 1994b, p. 29).

O quintal do protagonista está localizado em uma região imprópria para a proliferação de gramíneas, uma vez que não apresenta as condições necessárias

para que elas se estabeleçam espontaneamente. Apesar disso, alguns tipos de relva foram distribuídos por toda a extensão do jardim, forçados a subsistirem em um ambiente que não lhes era natural. A violência com que se dá tal procedimento passa completamente despercebida ao homem da cidade moderna, pelo fato de que os fios de grama estarem desprovidos de sua dimensão orgânica, associados, nessa perspectiva controversa, a peças avulsas que quando justapostas compõem um elemento decorativo. Por causa disso, os espécimes perdem a sua singularidade formando um tapete vegetal, que pode ser colocado em qualquer lugar, sem restrições. À vista disso, pode-se constatar o seguinte paradoxo: a natureza inserida no circuito urbano é extremamente artificiosa, enquanto aquela que se quer natural é completamente anulada, mesmo que seja essa que se pretende imitar.

O gramado de Palomar é considerado ao mesmo tempo natural, pela constituição biológica das plantas, e artificial em relação à sua localização geográfica. Ao mencionar tais características, a pesquisadora italiana Serenella Iovino considera que o jardim do protagonista forma a “paisagem natural-cultural” do livro, juntamente com “[...] *pietre, formaggi, [...] tetti, tartarughe, macellerie, stelle, gechi, zoo, pantofole, fischi, sabbia, occhi. Ogni elemento di questo scenario, che comprende esseri umani, naturali e innaturali, è il risultato di un flusso confluyente di materia e significati*” (IOVINO, 2014, p. 124). Deste modo, múltiplos sentidos se sobrepõem ao elemento grama: às variedades herbáceas, que compõem o gramado quando germinadas espontaneamente em ambientes não previstos para a sua existência, se atribui o significado de daninhas; quando inseridas em um jardim são consideradas partes integrantes; e, para além de sua organicidade, elas também são vistas em seu aspecto objetual, ao serem concebidas não em sua unidade, mas como faixas verdes que adornam o exterior das habitações humanas.

Essa última camada interpretativa se sobrepõe às demais, imperceptíveis ao homem moderno. Assim, as instalações orgânicas estão previstas para existirem em determinados locais estabelecidos desde o projeto arquitetônico das casas, recebendo a função de adornarem a construção central. Há um rigoroso processo de seleção das plantas, que autoriza a presença daquelas consideradas belas e condena a existência das demais por serem consideradas prejudiciais ao arranjo. O critério de seleção tem como base a convenção de mundo natural estipulada pelo homem, considerando as suas escolhas mais representativas do que a vegetação original. Por

isso, a flora nativa é extirpada segundo a vontade humana, sem qualquer ponderação sobre os efeitos colaterais ocasionados ao equilíbrio ecossistêmico. A fim de criar a ilusão do que supostamente seriam os prados, foram selecionadas três variedades específicas de ervas para a composição do gramado de Palomar:

[...] relva, mato e trevo. Esta é a mistura em partes iguais que foi espalhada sobre o terreno no momento da sementeira. A relva, anã e rastejante, logo se impôs: seu tapete de folhinhas curvas e fofas alastrou-se, agradável aos pés e à vista. Mas a espessura do gramado é determinada pelas lanças afiadas do joio, quando não são muito ralas e quando não se deixa que cresçam muito sem dar-lhes uma aparadela. O trevo surge irregularmente, aqui um tufozinho, ali nada, lá na frente um montão; cresce viçoso até afrouxar-se, pois a hélice da folha pesa em cima do raminho tenro e o arqueia. O cortador de grama procede com um tremido ensurdecido à tonsura; um suave odor de feno fresco inebria o ar; a grama nivelada reencontra a sua infância hispida; mas a mordida das lâminas revela descontinuidade, clareiras peladas aqui e acolá, manchas amareladas. (CALVINO, 1994b, p. 29).

Em busca da composição tridimensional do desenho paisagístico, as espécies escolhidas são catalogadas segundo determinadas funções: a relva confere a consistência desejada ao gramado; o *Lolium*, a densidade necessária para o preenchimento do espaço do jardim; e o trevo, a tonalidade de verde que é esperada. Portanto, cada uma delas atribui uma característica à grama, que deve ser mantida através da constante manutenção humana. O esforço de conservar a natureza harmoniosa torna-se um *ethos* doméstico para Palomar, que se dedica com afinco em manter seu gramado devidamente fertilizado, agudo e podado, seguindo um padrão estético convencional.

A boa aparência do objeto-gramado deve ser mantida com o preciso nivelamento de todas as suas partes e, para tanto, Palomar recorre ao cortador elétrico, ferramentas criadas para o controle do jardim. O rigor na homogeneidade da coloração da relva é outro aspecto excessivamente valorizado pelo proprietário, por ser sinônimo de um gramado bem composto, que impõe o seu verde exuberante. Para tal efeito, as folhas são irrigadas intermitentemente pelo sistema mecânico desenvolvido para simular precipitações pluviais. Todavia, as operações que visavam realizar as correções necessárias acabam causando um efeito reverso, uma vez que

afetam a integridade do gramado. O aparo da relva explicita que há alguns espaços vazios, pois, apesar das sementes terem sido dispostas em frações iguais pelo terreno, cada uma se desenvolveu a sua maneira. O corte das folhas também revela núcleos de ramagens em processo de deterioração, que são constatadas pelo protagonista por apresentarem uma tonalidade amarelada que destoa do verde uniforme. Além do mais, “[...] observando-se ponto por ponto, descobre-se aonde o esguicho giratório de regar não chega, e onde, ao contrário a água incide com jatos contínuos e apodrece as raízes, e como as ervas daninhas se aproveitam dessa irrigação inadequada” (CALVINO, 1994b, p. 30), como, por exemplo, os dentes de leão.

Palomar se depara com um espécime desse tipo que se sobressai ao corte rente da grama pelo seu caule alongado, o qual deve ser o mais rapidamente erradicado. Esse procedimento deve ser feito com todo o cuidado para que a raiz não permaneça enfiada no chão e as sementes disseminadas pelo terreno. De joelhos, a personagem arranca o organismo indesejado, notando que não é o único, pois já havia germinado aos montes. Nesse momento, há o despertar da consciência de Palomar sobre a organicidade do seu gramado, que não pode ser controlado, ao contrário do que ele imaginava.

Embora tenha notado o falso controle que tem da relva que cresce em seu jardim, o protagonista trava uma luta vã com as mudas que despontam, arrancando todas as que não estavam planejadas para existirem naquele lugar. Após remover à força uma chicória e uma borragem<sup>11</sup>, Palomar, cansado e contrariado, percebe que “[...] certamente, arrancar uma erva daninha aqui e outra ali não resolve nada” (CALVINO, 1994b, p. 30), uma vez que a desordem havia se instalado. O mato indomável foi incorporado pela vegetação, gerando uma organização própria, da qual o homem não tem controle algum. Entendida a sua incapacidade de administrar o que brota em sua propriedade, Palomar questiona-se sobre a escolha que fez, pois a composição das ervas selecionadas não é a única que poderia agregar beleza a sua casa, ponderando incluir as intrusas. Tal raciocínio permite Palomar relativizar os padrões estéticos impostos culturalmente, dos quais antes não tinha consciência.

---

<sup>11</sup> Bem como os dentes de leão, a borragem, espécie de planta natural do Mediterrâneo, desponta em solos demasiadamente drenados. Suas flores costumam ser azuis ou violetas e podem atingir até um metro de altura.

Com isso, a personagem reconhece a graça desse verde selvagem, preferindo ao redor de sua casa um “gramado rústico” a um “gramado inglês” (CALVINO, 1994b, p. 30).

O narrador faz uso de uma terminologia própria da jardinagem, usando aspas para adjetivar o gramado, assim, menciona duas de suas vertentes estéticas. Na primeira, a intervenção humana é quase nula e dispensa um “tratamento paisagístico” (ARAGÃO, 2008, p. 149) mais acurado, portanto, as plantas podem se desenvolver sem restrição. Já na segunda, o jardim “[...] é concebido como um todo, seus arranjos são elaborados plasticamente, pressupõe projeto” (ARAGÃO, 2008, p. 149), de acordo com parâmetros harmônicos culturalmente concebidos pelo homem. Embora o “gramado inglês” se enquadre nesta última tipologia, sua proposta é simular certa naturalidade em suas composições vegetais, aparentando a ausência de intromissão humana, mesmo que ela exista<sup>12</sup>. Nessa concepção de jardim, as podas, os reparos e as manipulações são restritos, pois a manutenção das ervas não deve tender à artificialidade, evitando uma modelagem escultural e a distribuição estandardizada.

Contudo, mesmo que minimamente, os jardins ingleses apresentam interferências humanas que não os tornam menos sintéticos por isso. Frente a essa problemática, Gino Tellini, no livro *Natura e arte nella letteratura italiana*, desenvolve a seguinte argumentação crítica:

*[...] Ai nostri occhi è tutto palese che l'effetto di naturalità del giardino inglese è frutto di un intervento calcolato, è un prodotto della mano dell'uomo, e insomma qualcosa di molto artificiale [...]. Ma agli occhi dei contemporanei tutto ciò era altrettanto chiaro? [...]. Questo luogo comune, propiziato dalla sempre ricorrente opposizione consiste nel*

---

<sup>12</sup> A respeito dessa inovação estético-paisagística inglesa, Maria Ângela Faggin Pereira Leite, em seu artigo “A paisagem, a natureza e a natureza das atitudes do homem”, esclarece que “O novo desenho da paisagem foi influenciado pela união de três escolas opostas de pensamento: 1) o Classicismo Ocidental, originado do barroco italiano e da grande monarquia francesa, que toda a Europa copiou e disputou; 2) a Escola Inglesa, em revolta contra o classicismo da paisagem (embora não da arquitetura) e a favor de uma expressão paisagística totalmente nova e liberal; 3) a Escola Chinesa, cujos princípios de irregularidade (mas não de simbolismo) a tal ponto se confundiram com os da Escola Inglesa que ficaram conhecidos no continente europeu como princípios anglo-chineses.” (LEITE, 1992, p. 53). À vista disso, os jardins ingleses surgiram na contracorrente da arquitetura vegetal setecentista, que seccionava geometricamente a flora dos parques públicos e bosques. Esse arranjo simétrico das plantas que compunham os enormes jardins europeus refletia a antiga ambição humana de ordenar o mundo natural segundo parâmetros harmônicos previamente determinados.

*presentare il giardino inglese come pura natura, come la natura quale si sviluppa quando le viene consentito di manifestarsi liberamente. [...]* (TELLINI, 2015, p. 83).

O efeito que a cobertura vegetal dos jardins ingleses transmite resulta da intenção de fazê-los parecerem naturais. Por esse motivo, com toda razão Tellini os considera extremamente sintéticos, visto que para preservarem a harmonia selvagem, apenas uma restrita variedade de plantas pode brotar: aquelas que foram previstas para estarem ali. Dessa forma, a combinação do ervário se pauta em um julgamento baseado em uma escala de significação estética exclusivamente humana. Distante do meio natural, o homem contemporâneo acredita num simulacro de natureza culturalmente criado, a ponto de não perceber a sua própria contradição. Todas as plantas que não estão planejadas para o jardim se revelam perniciosas e lesivas, assim como aquelas do gramado de Palomar, que pouco a pouco se dá conta de que elas “[...] não têm de fato uma aparência maléfica ou insidiosa” (CALVINO, 1994b, p. 30), resolvendo deixá-las ali.

A necessidade de cuidar de seu gramado, fez com que Palomar estabelecesse um contato direto com as plantas, verificando que havia um funcionamento diferente do que ele imaginava, sem a consciência de que proliferavam ervas daninhas. Assim, o homem sistemático é afetado pela experiência e um novo jardim se abre diante de seus olhos, possibilitando-lhe desviar-se do senso comum. Palomar constata que a beleza sintética, ideal, pretensamente regular, convive com a beleza natural, dada pelo acaso. Como se tivesse despertado, o protagonista se empenha em entender o processo de integração das espécies previstas e imprevistas. Para tanto, desenvolve um método que consiste no recorte de um metro quadrado da ramagem para depois identificar cada folha de “grama, joio e trevo”, realizando, assim, um acurado inventário. Com esforço e curiosidade, ele tenta chegar a um “conhecimento estatístico” (CALVINO, 1994b, p. 31),

[...] Mas mesmo ali onde só há erva, não se sabe nunca em que ponto se deve parar de contar: entre uma plantinha e outra há sempre um rebento folicular que mal aflora da terra e cujas raízes são um pelo branco que quase não se vê; um minuto antes poderíamos deixá-lo de

lado mas logo teríamos que contar também ele. [...] (CALVINO, 1994b, p. 31).

O protagonista logo se depara com a dificuldade de separar as folhas classificadas como mato daquelas entendidas como grama, constatando a inaplicabilidade desse exercício. Além desse primeiro obstáculo, verifica que não é possível obter um resultado preciso somando-se os talos das ervas exóticas do gramado. Por estarem em constante mutação, durante a contagem algumas germinam enquanto outras, amareladas, morrem. Dessa maneira, as primeiras deveriam ser consideradas e as segundas excluídas do cálculo. Esse problema é reforçado com as partes das plantas quebradas e faltantes, que não entrariam como números inteiros nessa operação.

“O gramado é um conjunto de ervas”, fica assim colocado o problema, “que inclui um subconjunto de ervas cultivadas e um subconjunto de ervas espontâneas ditas daninhas; uma interseção dos dois subconjuntos 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”. (CALVINO, 1994b, p. 31-32).

Quando, enfim, Palomar acredita ter entendido a relação dos conjuntos das ervas que formam a grama, a primeira rajada de vento que incide sobre ela, reconfigura toda a sua composição, disseminando pelo terreno os minúsculos grãos de pólen e as sementes. O método idealizado se mostra incompatível com a realidade observada, obrigando-o a revê-lo e quando, enfim, o abandona, ele consegue compreender o funcionamento efetivo do gramado. Ao assistir à germinação de novas folhas e à morte de outras, Palomar entende que o gramado é um organismo vivo em constante transformação e que esses processos naturais são os seus verdadeiros reparos e não aqueles inutilmente realizados pelo protagonista.

Sem opção, Palomar reconhece a sua impotência frente à organicidade da grama. Ao superar essa constatação, novamente se questiona, a partir de uma outra perspectiva:

[...] 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. (CALVINO, 1994b, p. 32).

À certa distância, a contiguidade das ervas gera um efeito ótico em seus observadores, que consideram o gramado como uma grande peça unitária, esquecendo-se de que ele é formado por uma diversidade de pequenas folhas. Ao individuar a relva do que era antes um grande campo homogêneo, Palomar confere importância a cada uma delas, enquanto um sistema orgânico complexo. Sob essa nova perspectiva, o protagonista percebe o quão insensato era o levantamento qualitativo que estava fazendo, afastando-se completamente da visão objetificada que antes tinha de seu gramado.



### 1.3 De Marcovaldo a Palomar: a releitura de uma questão

Tanto no conto protagonizado por Marcovaldo quanto na trama palomariana sobre o gramado, a natureza objetificada não aparece em sua dimensão grandiosa, mas fragmentada em unidades. O meio natural cedeu o espaço cênico para a cidade técnico-industrial, os aglomerados arbóreos que compunham as imensas matas fechadas foram completamente dizimados e substituídos por construções de concreto sustentadas por vigas de aço. A mudança no relevo geográfico implicou alterações drásticas na concepção de natureza do homem moderno. Ao assumir tal distanciamento, o novo sujeito histórico se isenta de conhecer o meio ambiente, permanecendo alheio ao seu funcionamento. Assim, o homem urbano desacostumado da presença natural não consegue mais identificá-la, que se torna invisível ao olhar dos cidadãos.

Assim, a naturalidade das plantas é escamoteada pela categoria coisa a que estão submetidas, misturando-as aos demais elementos não-orgânicos. Inseridos nesse contexto encontram-se Marcovaldo e Palomar, entretanto, ambos os protagonistas adquirem alguma consciência sobre o contato desarticulado que o cidadão tem com a pouca vegetação remanescente. A percepção de sua organicidade acontece através do contato direto com algumas variedades, trazendo para o primeiro plano a naturalidade antes inacessível. Assim, o aguar de um vegetal em um vaso no canto do escritório e a jardinagem da relva se tornam atividades reveladoras para essas personagens, que acabam descobrindo organismos complexos naqueles objetos-plantas. Marcovaldo, ao contrário dos demais trabalhadores da fábrica, não a vê como algo descartável, por isso tenta salvá-la de sua condição. Palomar, apesar de contrariado, aceita a organicidade de seu jardim, que jamais será como imaginado em seu projeto de sementeira, constatando que possui um funcionamento próprio para além do entendimento humano.

Em ambos os livros, verifica-se que a natureza é desvendada por meio do mesmo mecanismo literário empregado por Calvino, que consiste em amplificar os

objetos banais do cotidiano. Dessa forma, o autor atinge o efeito desejado, realçando os pequenos detalhes a ponto deles desvelarem sua complexidade. Calvino desvenda mundos ignorados, entre os quais a própria natureza já inserida no contexto urbano, condicionada ao utilitarismo da vida moderna.

Assim, o recurso de aproximação utilizado pelo autor nos textos analisados pode sugerir que há um falso domínio humano sobre a vegetação que cresce nas cidades, pois, não sendo um objeto, ela possui um funcionamento independente. A sua força vital é interpretada como um ato de rebeldia selvagem pelo senhor Viligelmo, que se espanta ao ver a capacidade de crescimento da planta do escritório, bem como por Palomar, quando constata a infestação de ervas daninhas em seu gramado. Consequentemente, as tentativas de repressão de sua naturalidade sempre são frustradas, uma vez que a vegetação se mostra indomesticável. Por fim, o autor apresenta sua visão crítica da relação leviana do homem moderno com a natureza urbana.

Gian Carlo Ferretti sintetiza com precisão o exame crítico de Calvino, expondo as incongruências no trato da flora como objeto decorativo. De acordo com a sua explicação:

*[...] Calvino cerca costantemente, dentro e contro l'insensatezza, una nuova integrazione uomo-mondo, ma è costretto a interrogarsi su una ritornante, misteriosa, muta alterità naturale, che di quell'insensatezza è l'incolpevole vittima, e che rimette in discussione ogni provvisoria conquista. Questa sostanziale impotenza è perciò il risvolto di questa colpevolezza. Con il procedere dei disincanti e delle disillusioni che segnano quella ricerca di integrazione, la tensione conoscitiva, progettuale e critico-costruttiva che sostiene (ricominciando sempre da capo) l'intero processo, entra in una crisi irreversibile, si avvia ad abbandonare quella stessa ricerca, a diventare tanto ininterrotta quanto improduttiva, con una rinuncia al giudizio e alla scelta, e nella prospettiva di un approdo all'esercizio congetturale autosufficiente. Il che presuppone, come si vedrà meglio, la recinzione (illusoria) di aree separate da un universo di insensatezza che appare sempre più inconoscibile e incontrollabile. Ma sarà ancora una volta il mondo oscuro dell'alterità a riaprire il processo, quasi costringendo Calvino a riprendere la sua interrogazione critico-autocritica: risvolto problematico di quell'autosufficienza, e al tempo stesso elemento di rottura di ogni apparente equilibrio. (FERRETTI, 1989, p. 88).*

Segundo Ferretti, Calvino nunca obtém êxito na reintegração homem-natureza, gerando uma forte frustração no autor, que se intensifica nos anos finais de sua vida. O distanciamento que gostaria de superar se alarga demasiadamente com a absorção do homem ao sistema econômico cultural em vigência no Ocidente. Nesse sentido, Calvino constata a impossibilidade dessa reintegração, criando uma tensão entre a imutabilidade natural e a sociedade em constante transformação. Assim, a normalização da visão reificada torna a organicidade um resíduo de um longínquo passado humano, que jamais será recuperado.

A angústia adquire grandes proporções a ponto de influenciar na escrita literária de Calvino, sendo perceptível uma mudança estilística entre os textos das décadas de 1960 e de 1980. Entre *Marcovaldo* e *Palomar* o autor se mostra mais cético, mudando a abordagem das personagens sobre a natureza, em que o primeiro, numa relação sentimental, cria uma simbiose com o vaso; já o segundo não cria um laço afetivo, apenas quer entender como o seu gramado funciona.

Em “A chuva e as folhas”, Calvino constrói uma personagem que consegue enxergar, em meio à poluição visual urbana, elementos de origem natural em seu aspecto não reificado. A sua presença desperta uma forte empatia em Marcovaldo, que, se reconhecendo no objeto planta, elabora planos de fuga para retirá-lo daquela situação. Assim, o protagonista trata a planta como um semelhante, numa cumplicidade entre espécies, compartilhando das alegrias e dores daquela criatura e depositando os seus anseios e esperanças sobre ela. Marcovaldo estabelece um vínculo com a planta, percebendo-a como um ser vivo que necessita de cuidados para se manter saudável, mesmo que desconheça o seu funcionamento. As atitudes tomadas pelo protagonista são pautadas por sua ingenuidade nata, conferindo ao enredo um cunho fantasioso, em um registro similar às histórias infantis.

Já em “O gramado infinito”, o autor abandona o tom fabular e a narrativa assume um caráter mais analítico, devido ao forte racionalismo de Palomar, traço marcante dessa personagem calviniana. Ao constatar a instalação de espécies intrusas, Palomar revisa a sua concepção estética de jardim, relativizando a conceituação de beleza das ervas. Consciente de que reproduzia padrões culturais, o protagonista reexamina a aparência das folhas intrusas, aceitando a sua presença, pois não interferiam na boa aparência do gramado. À vista disso, Palomar desiste de

ser proprietário de um “gramado inglês”, admitindo que este não passa de uma ilusão, e, assim, aceita a rusticidade de sua grama, entendendo que a desordem é parte integrante dessa estética. Enfim, a naturalidade do gramado se impõe à sua forma objetificada.

## **CAPÍTULO 2 – DIORAMA DOS RÉPTEIS: PALOMAR EM UMA DISSECAÇÃO DESCRITIVA**

Ao retomar brevemente as ideias do capítulo anterior, é possível inferir que as plantas inseridas nas circunscrições urbanas em geral desempenham uma funcionalidade exclusivamente decorativa, que podem ser encontradas tanto em áreas externas e de circulação pública quanto em ambientes internos. A presença desses objetos-vegetais se justifica por tornar mais aprazíveis as configurações dos lugares de vivência humana, conferindo certo alento aos cidadãos. Todavia, apesar de sua condição de objeto, a origem natural da flora urbana não pode ser anulada, se manifestando através da necessidade de manipulá-la. A intervenção humana, que sempre se revela ineficaz, aponta para uma vida vegetal autônoma, associada a uma estética desarmônica. A mutabilidade dos arranjos de plantas desvia do controle pressuposto pelo homem, pois ocorre pela interação que estabelecem com o meio, em que a incidência de luz, temperatura, umidade do ar são fatores que influenciam na maneira como se desenvolvem. Além do mais, as suas características bioquímicas inevitavelmente são atrativas para alguns insetos, répteis, aves e espécies de mamíferos, que estabelecem uma forte interação com as suas folhas, galhos, raízes, flores e frutos. Esses animais não estavam previstos para existirem ali, mas desenvolvem uma relação simbiótica com as plantas, formando uma ilha ecossistêmica apartada das dinâmicas da cidade.

Nessa rotina urbana, o funcionamento da natureza é completamente desconhecido e a presença de determinados animais gera certo estranhamento para a maioria das pessoas, por não estarem acostumadas a esse tipo de convivência. Sendo assim, certas criaturas são consideradas inapropriadas à vida urbana e em muitos casos acabam exterminadas. Por outro lado, o homem estabelece uma relação afetiva com os animais ditos domésticos, que, por essa razão, são autorizados a fazerem parte de seu cotidiano. Enquanto a presença de algumas espécies é aceita,

outras são rejeitadas, pois fogem ao controle. Situação similar ocorre no gramado de Palomar, no qual algumas variedades herbáceas são permitidas e aquelas que aparecem à revelia são consideradas intrusas, portanto, devem ser erradicadas o mais rápido possível.

No conto “A barriga do camaleão” (“*La pancia del geco*”), Palomar escolhe o arbusto de plumbago para complementar a beleza de um de seus vasos *art nouveau*, não esperando que viesse acompanhado de um pequeno réptil. A escolha se pauta pela praticidade do vegetal, exigindo pouca manutenção por ser adaptável a qualquer clima. Além do mais, apresenta uma floração constante, que se intensifica no verão, potencializando a beleza do vaso decorativo e, ao mesmo tempo, tornando-se atraente ao camaleão. De sua escolha despretensiosa, Palomar não imaginou que ela atrairia um novo inquilino para a sua casa, surpreendendo-se com a vida que insurge contra o domínio humano.

De forma inusitada, Palomar se depara com um pequeno camaleão que sobe por uma janela de sua casa. Nessa configuração, cria-se uma tela de observação para quem está na sala, pela qual é possível acompanhar o que acontece dentro da barriga do animal, pois, grudada no vidro, fica transparente quando a luz artificial da varanda incide sobre ela. Diante deste acontecimento inédito, Palomar aplica o seu método de observação, fazendo uma descrição anatômica do animal<sup>13</sup>, mas vai além disso, pois a partir do que lhe é evidente percebe a existência do oculto. Palomar se interessa pela superfície do que presencia, mas seu olhar busca encontrar a profundidade presente naquilo que vê.

Além das espécies encontradas livres no cotidiano das cidades, existe outra categoria de animais que não estabelece uma convivência com os humanos, não lhes suscitando um vínculo emocional nem uma repulsa imediata. Sem interação direta e, muito menos, o compartilhamento de espaços em comum, os animais que a ela pertencem foram incluídos propositadamente nos círculos urbanos por serem considerados representantes da diversidade natural e por isso mantidos enclausurados em jardins zoológicos. Estas instituições refletem o mundo

---

<sup>13</sup> Marco Belpoliti, em *L'occhio di Calvino*, esclarece que “Quando il signor Palomar guarda, osserva, vede, noi dobbiamo intendere: scrive. Non bisogna mai dimenticare infatti che l'autore scrive: il signor Palomar guarda, vede, osserva. E noi vediamo quello che l'autore scrive. E sul foglio della pagina che si 'scrive il fenomeno'.” (BELPOLITI, 2006, p. 91).

racionalizado segundo parâmetros científicos e são um resquício organizacional dos acervos animais da Europa setecentista, que seguiam os arranjos taxonômicos elaborados por Carlos Lineu, os quais classificaram a natureza em reino, filo, classe, ordem, família, gênero, espécie e subespécie<sup>14</sup>. Essa categorização proposta pelo naturalista sueco obteve grande prestígio no campo acadêmico, consolidando uma divisão nos estudos biológicos, separando-os em botânicos e zoológicos, que se constituíram como “[...] ciências de observação e experimentação que procederam o surgimento dos zoológicos na Europa [...]” (MACIEL, 2016, p. 16). Esses locais que acondicionariam animais funcionariam como laboratórios, proporcionando aos pesquisadores uma análise mais apurada de seus objetos de estudo e um maior controle na manipulação experimental.

Lineu, para elaborar a sua escala filogenética, tomou como base taxonômica a constituição corpórea dos organismos vivos, ordenados hierarquicamente de acordo com a presença de tecidos identificadores de seu grau evolutivo. Enquanto Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, os separava segundo características que se aproximavam das humanas<sup>15</sup>, sendo severamente criticado por pesquisadores que as julgavam infundadas, pois as associavam a uma desordem organizacional (CAMENIETZKI; KURY, 1997, p. 61). Mas, afinal, as classificações não resultariam de abstrações racionais? Não seriam sustentadas por frágeis critérios, refletindo a ambição por uma ordenação e controle do mundo natural? Nesse sentido, não seria abusivo afirmar que “Toda classificação implica uma violência simbólica marcada pela vontade de inserir o múltiplo e o disperso dentro de uma ordem desenhada para apreendê-lo e distribuí-lo em categorias sempre mais estreitas do que aquilo que designam [...]” (BRAVO, In: MACIEL, 2011, p. 223-24). Assim, os zoológicos são grandes bestiários vivos, nos quais os animais são reduzidos a amostras de uma catalogação de espécies, refletindo a maneira como o homem ocidental percebe a natureza.

Sob essa ótica, o círculo dos viventes não-humanos seria constituído por mecanismos biológicos, organismos entendidos “[...] como autômatos, [que] não têm

---

<sup>14</sup> O pesquisador sueco propõe essa classificação na obra *Systema Naturae* (1735), após ter dividido o mundo natural nas categorias Animal, Vegetal e Mineral.

<sup>15</sup> Sua proposta classificatória dos seres é fruto de pesquisas realizadas entre os anos de 1749 e 1789, apresentadas na obra *História Natural*, dividida em 44 volumes.

alma, não têm interioridade ou consciência, e nem exatamente instinto, porque sua conduta não é senão mecânica: é o automatismo corporal da res extensa, desprovido de qualquer plasticidade, de qualquer cogito” (MARRAS, 2014, p. 231). A partir dessa constatação, pode-se reivindicar a inteligência racionalista como própria da ontologia humana, consagrando a superioridade da espécie, que autenticava a soberania hegemônica do homem em relação aos demais animais. Não apenas sobre ela o logocentrismo humanista buscou se sustentar, uma vez que também construiu a sua argumentação forjada em parâmetros antagônicos identificadores da animalidade do animal e da humanidade do homem: “[...] natural/cultural, selvagem/civilizado, biológico/tecnológico, [...] vivente/falante, orgânico/mecânico, desejo/instinto, individual/coletivo etc.” (GIORGI, 2016, p. 9-10).

Italo Calvino — entre os anos de 1967 a 1980, período em que o autor residiu na capital francesa — visitava com certa frequência o Zoológico de Vincennes, situado no quinto *arrondissement* parisiense. Nos meandros da década de 1970, o parque entra para o imaginário literário do “eremita”<sup>16</sup> italiano, compondo o cenário no qual se passa a trilogia dos contos integrantes do subcapítulo “Palomar no zôo” (“*Palomar allo zoo*”<sup>17</sup>), respectivamente “A corrida das girafas” (“*La corsa delle giraffe*”<sup>18</sup>), “O gorila albino” (“*Il gorilla albino*”<sup>19</sup>) e “A ordem dos escamados” (“*L’ordine degli squamati*”<sup>20</sup>).

Neste último, que interessa particularmente à pesquisa, Palomar passa longas tardes na ala dos répteis, observando aquela estranha criatura exposta em um apertado aquário. O pequeno recinto do iguana, possibilita que Palomar fique muito

<sup>16</sup> Alusão ao título do livro *Eremita em Paris* (*Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*).

<sup>17</sup> Integrante do capítulo “Palomar na cidade” (“*Palomar in città*”).

<sup>18</sup> De acordo com Barengi, o personagem do senhor Palomar aparece pela primeira vez na obra de Calvino neste conto, na terceira página do jornal *Corriere della Sera* de primeiro de agosto de 1975, juntamente com “[...] *altri due pezzi: ‘Del mordersi la lingua’, perplesso elogio della reticenza assolutamente decisivo per la caratterizzazione di Palomar, e ‘Le brave persone’, che invece tratta d’un tema di attualità politica, poi banita dalla raccolta in volume (il riferimento, implicito, è alla nomina di Benigno Zaccagnini alla segreteria della Democrazia Cristiana).*” (BARENGHI, In: CALVINO, 2001b — rrv2, p. 1429).

<sup>19</sup> Este segundo conto da trilogia, “*steso l’11 maggio 1980 (‘Riflessioni su un gorilla albino’), appare su Repubblica il 16 dello stesso mese, con il titolo ‘Visita a un gorilla albino’. Nel passaggio da un’edizione all’altra il testo viene largamente rielaborato* (BARENGHI, In: CALVINO, 2001b — rrv2, p. 1429), no qual, de acordo com as comparações realizadas pelo crítico calviniano, o encontro da personagem com o escritor Juan Carlos Onetti foi completamente excluído na versão do volume.

<sup>20</sup> Pode-se verificar certa indecisão do autor em relação à escolha definitiva do título deste conto, pois “*in alcuni indici provvisori è citato come ‘L’era dei rettili’.*” (BARENGHI, In: CALVINO, 2001b — rrv2, p. 1431).



próximo, podendo observar os detalhes do corpo do animal. Diferentemente do camaleão, o protagonista não tem uma visão privilegiada neste caso, pois todos que por ali passam conseguem ver o mesmo que ele. Contudo, Palomar captura algo que normalmente passa despercebido aos visitantes: a expressividade dos olhos do iguana, que, para ele, ocultam uma profundidade que lhe instiga a conhecê-la. Para isso, mais uma vez faz uso de seu esquema analítico, detalhando os elementos que constituem o corpo do animal.

Apesar de serem situações distintas entre si, Palomar se intriga com a imagem de um pequeno réptil em ambos os contos. Aparentemente, não lhe comunicam nada de novo, pois já teve a oportunidade de vê-los em outras ocasiões; contudo, um olhar mais atento faz com que o protagonista sinta certo estranhamento em relação a esses animais, supondo que há algo que passa despercebido. Movido por essa curiosidade, quer capturá-los em sua completude, por isso faz uma dissecação descritiva pautada em suas observações daquilo que consegue ver. Ao se propor a fazer a análise interpretativa dos textos protagonizados por Palomar, pretende-se entender os níveis de entendimento que consegue atingir desse outro que lhe é completamente diferente, verificando quais são os seus limites para conhecê-los.

## 2.1 Um pequeno camaleão: o inquilino não previsto na casa de Palomar

O terraço de Palomar é equipado com um sistema de iluminação que serve para clarear o terreno nos períodos de pouca incidência solar. A disposição dos lampadários não foi feita de forma aleatória, mas muito bem pensada para conferir foco em certas porções do local, realçando alguns objetos que fazem parte de sua decoração. Uma das lâmpadas externas, por exemplo, executa a função específica de iluminar o conjunto de vasos decorado ao estilo *art nouveau*. No conto “A barriga do camaleão”, o narrador menciona que o protagonista tem o costume de acendê-la em todo entardecer, com a intenção de deixar a coleção à mostra, para que possa ser apreciada tanto da parte de fora da casa, como também internamente. Deste ângulo, os ícones ornamentais dispostos em fileira são visíveis através de uma das janelas da sala de estar, dando a impressão de que estão expostos em uma vitrine. A imagem que forma no espaço circunscrito pelo vidro acaba complementando a decoração do cômodo, onde os moradores passam as suas horas de descanso assistindo à televisão.

Apesar de não ser estático, aquele cenário costuma sofrer poucas variações, permanecendo quase sempre igual. Em razão disso, Palomar logo percebe quando algo está diferente e detecta uma mancha branca em seu vitral. Todavia, ela não lhe é completamente estranha, pois o protagonista se lembra de tê-la visto em outras ocasiões. Sem demora, Palomar sabe que se trata, na verdade, de um camaleão.

O pequeno réptil inesperadamente se tornou um inquilino fixo da família Palomar quando uma muda de plumbago foi plantada em um dos vasos iluminados na sacada. O protagonista opta por acrescentar a planta ao ornamento, pois ela lhe agrega ainda mais beleza com suas flores azuis que brotam durante o ano inteiro, conferindo certo requinte ao objeto. A escolha do vegetal fica pautada por um padrão

estético culturalmente construído, que o legitima como uma planta ideal para jardim, tal como ocorre em “O gramado infinito”, analisado no capítulo anterior. No processo de seleção, a organicidade das plantas é desconsiderada ao serem tratadas como objetos decorativos, sendo assim, as espécies reificadas têm as suas necessidades específicas ignoradas e são colocadas em qualquer ambiente. A visão objetual se intensifica ainda mais no caso da planta em questão por ser facilmente adaptável aos variados climas, necessitando de pouca, ou quase nenhuma, manutenção para se manter viva.

Embora sofram uma severa desnaturalização, as características orgânicas das plantas não são anuladas e continuam a interagir com o meio. Por causa disso, os arranjos vegetais se modificam ao longo do tempo, visto que neles germinam algumas variedades não previstas, consideradas daninhas; bem como o fenecimento de outras, que compunham o projeto inicial, algo de que Palomar tem consciência desde que enfrentou as dificuldades da manutenção do “gramado inglês”. Apesar de sofrerem manipulação, essas composições são auto-organizativas e, por isso, não estão sujeitas completamente ao controle do homem. Além disso, as folhas, sementes, frutos e folhas atraem vários animais, alguns deles são agentes polinizadores, como abelhas e borboletas, e outros transitam em busca de alimento, por exemplo, lagartixas, algumas espécies de mamíferos, lagartos etc.

O mesmo pode ser dito em relação ao camaleão, que vive escondido no emaranhado de galhos do plumbago, onde se alimenta de pequenos insetos, atraídos pelos buquês de flores. No verão, o animal aparece com maior frequência, saindo do arbusto em direção à lâmpada pendurada acima do vaso. O hábito que Palomar tem de deixar a luz elétrica ligada durante as noites, traz muitas vantagens para o camaleão, pois, sem querer, cria a circunstância perfeita para que o pequeno réptil faça uma boa refeição. O calor emanado produz um resultado imprevisto, se tornando um polo atrativo de mariposas, mosquitos e moscas, que juntos formam uma nuvem ao seu redor. À vista disso, a função da lâmpada se expande para além de seu uso convencional, não servindo unicamente para iluminar os vasos do parapeito da janela.

Em busca de presas, o camaleão sai do vaso em direção à luz e sobe pelo vidro da janela, tornando visíveis as suas partes inferiores para quem está na sala de estar. Ao ter a oportunidade de assistir aos movimentos do réptil, “[...] não de dorso,

como sempre estamos habituados a ver [...], mas de barriga” (CALVINO, 1994b, p. 53), Palomar acredita ter uma visão privilegiada. Visto de outro ângulo, algo de novo emerge daquele evento banal, despertando a curiosidade do protagonista. Sendo assim, a criatura se torna completamente estranha para Palomar, que tenta desvendar os mistérios que ela esconde.

Apesar da motivação em dar prosseguimento a mais um exercício analítico, o protagonista se vê diante de um impasse: seguir sua rotina ou conhecer algo de diferente?

[...] A escolha entre a televisão e o réptil não ocorre sem incertezas; os dois espetáculos têm cada um deles informações para dar que o outro não transmite: a televisão se move pelos continentes recolhendo impulsos luminosos que descrevem a face visível das coisas; o camaleão ao contrário representa a concentração imóvel e o aspecto oculto, o contrário daquilo que se mostra à vista. (CALVINO, 1994b, p. 53).

Com a primeira das opções, Palomar consegue ter acesso a muitas informações, no entanto, sem poder aprofundá-las, uma vez que não consegue realizar reflexões ou análises minuciosas das imagens que sucedem rapidamente no televisor. Além do mais, não tem autonomia para direcionar o seu olhar para aquilo que lhe desperta o interesse, tendo a sua visão limitada pelo enfoque das câmeras, que conduzem a sua atenção. Neste modo de produzir informações se constrói uma narrativa que dispensa a participação ativa do telespectador, que absorve passivamente os discursos produzidos. Pela sua inserção massiva, produzem uma leitura da realidade determinante para a visão que o homem contemporâneo tem do mundo, exercendo grande influência sobre a memória individual e coletiva. Dessa homogeneização de percepções decorrem a alienação e o acordo tácito com o discurso preestabelecido, levando à perda de capacidade crítica e criativa do homem.

De outro modo, a segunda alternativa permite assistir a uma cena ao vivo, podendo proporcionar uma experiência sensorial ao protagonista, tendo a possibilidade de conhecer aquilo que não é mostrado nos programas televisivos. Ela se desenrola sem a supressão e sobreposição de imagens das edições de vídeos,

que pretendem criar uma narrativa supostamente verdadeira; também não há o enquadramento das câmeras, o que lhe confere maior visualidade. Ele consegue analisar o evento que sucede diante de seus olhos de forma minuciosa e, assim, consegue formular novas impressões.

Depois de certa hesitação para resolver o dilema, Palomar acaba deslocando a poltrona posicionada em frente à televisão<sup>21</sup> para junto da janela. Ali passa longas horas contemplando a barriga esbranquiçada do réptil, exposta sobre o fundo escuro. Ao escolher o camaleão, o protagonista reforça seu interesse pelo conhecimento, deixando a sua posição de espectador passivo e assumindo a postura de observador. Calvino, em “Mudo escrito e mundo não escrito” (“*Mondo scritto e mondo non scritto*”<sup>22</sup>), ressalta a autonomia de sua “[...] personagem que pensa exclusivamente com base naquilo que vê, desconfiando de qualquer pensamento que lhe chegue por outras vias” (CALVINO, 2015, p. 113). Como um empirista, Palomar deposita a sua atenção em situações que são consideradas irrelevantes para a

---

<sup>21</sup> Em seus estudos, Carlos Fortuna afirma que houve uma mudança significativa não apenas na dinâmica familiar como também na disposição do mobiliário das casas gerada pela presença dos aparelhos televisivos. Sobre isso, o autor explica que “[...] o consumo doméstico da TV veio causar uma profunda transformação do espaço da casa. O sinal mais relevante dessa transformação reside na necessidade de criar espaço para a TV, de modo a que todos os membros família pudessem usufruir daquela novidade em simultâneo. O resultado foi o surgimento da ‘sala da televisão’, e o seu rearranjo espacial interno. Anteriormente ao surgimento do aparelho de TV, a função recreativa da família desenrolava-se na ‘sala de estar’ com uma configuração própria — cadeiras em redor de uma mesa central — destinada a colocar uns em frente dos outros, numa relação direta face-a-face em que decorria a conversação familiar. O advento da TV alterou esta disposição física dos membros da família, já que o novo aparelho veio conquistar a centralidade posicional para ficar ao alcance da visão de toda a gente. Cadeiras e sofás passaram a estar alinhados lado a lado, para facilitar o visionamento, em resultado do que as pessoas abdicaram de se olhar de modo frontal e passaram a olhar-se de relance, exercitando a sua visão periférica, em sinal (involuntário?) de desatenção interpessoal, dada a proeminência espacial estratégica do ‘aparelho’. Esta centralidade estratégica da TV não era apenas espacial, já que a imagem-som da televisão ganha proeminência e marginaliza os temas domésticos que antes imperavam (a escola do filho, o emprego do pai, a doença da avó, etc...). Agora é o mundo lá fora, as suas imagens e relatos, que comanda e dirige a cadência e a vivência familiares que, deste modo, se revela, como nunca, permeável ao exterior.” (FORTUNA, 2018, p. 4-5).

<sup>22</sup> O texto foi apresentado pela primeira vez em uma conferência proferida por Calvino em uma “*James Lecture*”, promovida pela Universidade de Nova York, no dia 30 de março de 1983. Publicado no mesmo ano na revista *The New York Review of Books* e na *Letteratura Internazionale*, em 1985. Posteriormente foi selecionado para integrar a coletânea de artigos, conferências e entrevistas de mesmo título, publicada alguns anos após a morte do autor, em 2002. Pensando sobre o quanto os veículos midiáticos são determinantes na percepção que o homem tem de mundo, o autor diz tentar se desviar deles, não lendo jornais ou mesmo assistindo televisão, “mas cada coisa que vejo nas ruas da cidade já tem seu lugar no contexto da informação homogeneizada. Este mundo que vejo, aquele que é costumeiramente reconhecido como o mundo, se apresenta aos meus olhos — pelo menos em grande parte — já conquistado, colonizado pelas palavras, um mundo que carrega sobre si uma pesada crosta de discursos. Os fatos de nossa vida já estão classificados, julgados, comentados antes mesmo que aconteçam. Vivemos em um mundo onde tudo já está lido antes mesmo de começar a existir.” (CALVINO, 2015, p. 109).

maioria das pessoas, mas que aos seus olhos se transformam em eventos extraordinários. O protagonista se surpreende com se fosse a primeira vez que as estivesse vendo e, assim, busca encontrar novos sentidos e significados para elas.

Neste momento, Palomar sai da inércia, pois sabe que tem recursos suficientes para entender a complexidade dos fenômenos e seus processos. Assim, a personagem deixa-se levar pelas associações estabelecidas pela sua mente, ativando todo o conhecimento prévio que tem do mundo, acumulado ao longo de toda sua vida. Nesse momento, Palomar libera seus pensamentos, desencadeando uma série de emoções, lembranças, concepções de vida e até mesmo de memórias literárias. Suas recordações não limitam a análise, posto que abrem um leque de associações entre o objeto e a experiência do observado, agregando significado ao fato assistido.

De acordo com as concepções de Palomar, o conhecimento não é um processo conclusivo, pois não há uma única verdade, mas maneiras diversas de abordagem da mesma questão. Por essa razão, o seu desenvolvimento deve ser pautado pela expansão e reformulação constantes de ideias. Assim a personagem o faz, se mantendo aberto àquilo que a análise de seu objeto de estudo pode lhe proporcionar. Ao constatar o camaleão andando pela sua janela, Palomar logo se aproxima, sondando inicialmente os elementos que o compõem para, então, analisar seu mecanismo de funcionamento. Inicia um mapeamento minucioso do corpo do réptil, desconstruindo a imagem que tinha anteriormente do pequeno animal e elaborando uma completamente diferente. Para dar prosseguimento ao seu exercício, decide começar a sondagem pelas partes do animal que estão encostadas no vidro até chegar aos membros mais distantes.

A coisa mais extraordinária são as patas, verdadeiras mãos de dedos moles, só falanges, que premidas contra o vidro a ele se aderem com suas ventosas minúsculas: os cinco dedos se alargam como pétalas dessas florzinhas dos desenhos infantis, e quando uma das patas se move, recolhe-se como uma flor que fecha, para tornar depois a se distender e a se comprimir contra o vidro, fazendo aparecer estrias miudíssimas, como as que se veem nas impressões digitais. [...] (CALVINO, 1994b, p. 54).

O conjunto de movimentos cadenciados de levantar e abaixar as patas, que antes Palomar associava ao modo de andar do camaleão, nessa nova perspectiva torna-se um somar de expansões e contrações das falanges contra o vidro. A superfície transparente permite que o protagonista verifique a existência de ventosas, que criam a aderência necessária para que o animal se sustente, fixando-se no vitral sem correr o risco de queda. As estrias das extremidades das patas apresentam uma configuração que Palomar associa rapidamente às impressões digitais.

Ao tomar como parâmetro o seu corpo, o protagonista, aproximando, num primeiro momento, as espécies, percebe que as patas apresentam uma estrutura muito parecida com a das mãos humanas, tendo quatro dedos agrupados e um quinto para completar, que parece ter a função de um polegar. Com essa analogia, a personagem percebe que há um potencial adaptativo, levantando a hipótese se a pata teria a capacidade de “[...] readquirir os dotes das mãos humanas, as quais segundo dizem se tornaram hábeis a partir do momento em que não tiveram mais de se manter agarradas aos ramos ou aderidas ao solo” (CALVINO, 1994b, p. 54).

Em seguida, Palomar percebe que os cotovelos e os joelhos não são apenas articulações que possibilitam a locomoção do animal, pois também sustentam o peso de seu corpo, incluindo a cauda, que parece ser arrastada quando o animal anda.

A cauda adere-se ao vidro apenas por uma estria central, de onde se originam os anéis que a enfeixam de um lado e de outro, dela fazendo um instrumento robusto e bem protegido; na maior parte do tempo, pousada indolente e preguiçosa, parece não ter outra habilidade ou ambição que não seja a de sustentáculo subsidiário (nada a ver com a agilidade caligráfica da cauda das lagartixas), mas no momento oportuno demonstra reagir bem, ser bem articulada e até mesmo expressiva. (CALVINO, 1994b, p. 54).

À primeira vista, Palomar acredita que a cauda não tenha de fato nenhuma serventia, julgando ser apenas um órgão acessório. Todavia, averigua que sem ela seria impossível ao camaleão se movimentar, visto que é justamente a parte que faz o contrabalanço tão necessário para que ele consiga andar. Mais do que isso: a cauda

lhe serve como uma quinta pata, enrolando-se e esticando-se ao trocar de cada passo, mantendo o animal aderido ao chão, sem que despenque.

Enfim, a cabeça e o tronco são as partes do corpo do camaleão que estão mais distantes do vidro, ambos formados por uma pele pálida e pegajosa, muito diferente das escamas que preenchem a parte dorsal. Diante disso, Palomar percebe que aquela criatura é mais frágil do que ele acreditava ser, mantendo muito bem escondida as suas partes vulneráveis. Então, o protagonista entende que, não por acaso, a região viscosa começa precisamente embaixo do queixo, descendo pelo peito até chegar ao ventre, identificando-a como a goela vibrante do animal. Ela se alarga ao ser espremida contra a janela pelo peso do camaleão parado.

A claridade emitida pela lâmpada colocada acima da janela atravessa o corpo do animal, tornando a sua barriga translúcida, funcionando como uma espécie de máquina de Raio X. Esse efeito cria a possibilidade de Palomar enxergar, mesmo que de forma pouco nítida, as vísceras do pequeno réptil. Ele ainda tem a oportunidade de assistir ao seu funcionamento “Quando um mosquitinho passa próximo à boca do camaleão, a língua dispara e engole, fulmínea e dúctil e aderente, isenta de forma e capaz de assumir qualquer forma” (CALVINO, 1994b, p. 54). Diante dos olhos de Palomar, o inseto é engolido muito rapidamente se transforma em um ponto preto na barriga do camaleão. O protagonista acompanha com curiosidade seu percurso por entre os tubos digestórios, até desaparecer por completo.

Assim como a presa, Palomar também é capturado pela situação, que o leva a ilações e suposições sobre a percepção que lhe ocorre naquele momento.

Se toda matéria fosse transparente, o solo que nos sustém, o invólucro que enfaixa os nossos corpos, tudo apareceria não como um adejar de véus impalpáveis mas como um inferno de ingestões e de trituramentos. Talvez neste exato momento um deus dos infernos situado no centro da terra, com seu olhar que atravessa o granito, esteja nos olhando lá de baixo, seguindo o ciclo da vida e da morte, as vítimas dilaceradas que se desfazem nos ventres dos devoradores, até que por sua vez um outro ventre também o engula. (CALVINO, 1994b, p. 55).



Como é característico da personagem, Palomar analisa os fenômenos, chegando a conclusões que julga poder atribuir ao restante dos fatos. A partir dessas generalizações, ele cria a hipótese de que se todas as superfícies fossem transparentes, tudo ocorreria como na barriga do camaleão, e, assim, seria possível conhecer aquilo que normalmente permanece oculto. Palomar também entende que está diante de um ciclo imanente e se retroalimenta, pois predador e presa são posições intercambiáveis e, portanto, a vida está sujeita a drásticas e rápidas modificações.

Se diria, portanto, que Palomar, movido por sua curiosidade, está sempre refletindo sobre suas percepções, entretanto, sem a intenção de atingir uma verdade absoluta. Conforme se deixa envolver pelo objeto de sua observação, novos questionamentos mobilizam sua mente e despertando emoções. Ele se esforça em entender como o réptil em sua janela percebe aquilo que lhe acontece, por isso, analisa o *modus operandi* do animal.

O camaleão permanece imóvel por horas; com uma chicotada de língua deglute ora uma mosca ora um mosquito; todavia, parece não registrar outros insetos, idênticos aos primeiros, que também lhe passam incautos a poucos centímetros da boca. Será a pupila vertical de seus olhos divaricados dos lados da cabeça que não os avista? Ou há motivos de escolha e de recusa que não conhecemos? Ou quem sabe aja motivado pelo acaso ou por capricho? (CALVINO, 1994b, p. 55).

Enquanto digere a primeira presa, permanece inerte à espreita de outras. Contudo, nem todos os pequenos insetos voadores são atingidos pela língua ágil do camaleão, pois, alguns lhe escapam. Palomar não sabe se aqueles que desviam são apenas fugas bem-sucedidas, passando despercebidos pelos pontos cegos dos olhos monofocais do réptil, ou se o lagarto analisa aqueles que mais lhe convêm, verificando se as moscas cumprem pré-requisitos para a sua ingestão, mesmo que aos olhos humanos sejam todas idênticas. Os hábitos alimentares do camaleão são completamente estranhos ao protagonista, que apesar de fazer suposições sobre as técnicas e mecanismos empregados pelo pequeno réptil na hora de comer, nunca

saberá, de fato, qual será a sua reação, pois jamais terá a vivência do bicho grudado em sua janela.

No momento em que percebe ser impossível conhecer o animal em sua integridade, Palomar entende que nesta condição somente é possível fazer suposições a respeito de seu comportamento. A constituição física dos organismos e o entendimento que têm do mundo são perspectivas demasiadamente distantes, por isso, supor um compartilhamento de experiências em comum entre humanos e não-humanos não passa de mera especulação. Enquanto reflete sobre isso, o personagem novamente se atém ao aspecto físico do camaleão, notando que

A segmentação dos anéis das patas e da cauda, o mosqueado das diminutas lâminas granuladas da cabeça e do ventre emprestam ao camaleão uma aparência de engenho mecânico; uma máquina elaboradíssima, estudada nos mais microscópicos detalhes, a ponto de se poder indagar se uma tal perfeição não será esbanjada em função das operações limitadas que executa. Ou talvez seja este o seu segredo: satisfeito em ser, reduz a sua ação ao mínimo? (CALVINO, 1994b, p. 55).

Para o protagonista, o corpo perfeito do camaleão parece exceder as suas necessidades, o que o leva a se perguntar para que tanta capacidade física se não pode usá-la. Entretanto, Palomar observa que não há desperdício do potencial físico do réptil, que o utiliza com máxima eficiência apenas em determinadas situações. Esta constatação leva-o a reformular a pergunta anterior, passando a indagar em que momento o animal usa suas capacidades de modo eficiente e se isso é uma escolha sua ou apenas uma reação involuntária. Neste instante, há uma interferência do narrador, que indaga se estaria Palomar, diante da cena que observava, revisando a própria maneira de agir quando jovem.

Antes de se aprofundar em tal pensamento, Palomar desvia a atenção para uma mariposa que voava muito próxima ao réptil. Isso o intriga ainda mais, disparando uma série de questões a respeito de como o camaleão irá agir:

Finge que não a vê? Não, agarra também essa. A língua se transforma numa rede para mariposas e a arrasta para dentro da boca. Come-a toda? Cospe-a? Estraçalha-a? Não, a mariposa está na goela: palpita, esfrangalhada mas ainda viva, não tocada pela ofensiva dos dentes mastigadores, eis que supera as angústias das fauces, é uma sombra que inicia a viagem lenta e acidentada descendo por um esôfago intumescido. (CALVINO, 1994b, p. 55).

O retorno da língua à boca é o momento que garante o sucesso da captura, exigindo que o camaleão execute movimentos rápidos e precisos com o restante de seu corpo, que aparentemente não condiz com esse tipo de ação. Em disparo, o animal engole a mariposa, que desce por suas entranhas sacudindo-o inteiro, até, finalmente, cair em seu ventre. Após tanta energia dispendida para deglutir o inseto, o animal permanece estático por algum tempo. Apreensivo, redobra a atenção sobre o bicho, questionando-se se ele já estaria satisfeito e se retornaria aos galhos do plumbago, desaparecendo no vaso. Mas, nada ocorre, fazendo o protagonista suspeitar de que “talvez tenha adormecido. Como será o sono de quem não tem pálpebras nos olhos? (CALVINO, 1994b, p. 56).

Ao constatar que o animal não caçaria mais naquela noite, Palomar decide retomar a programação noturna habitual, então, se afasta da janela e, quase por reflexo, liga o televisor, devolvendo a poltrona ao seu devido posto na sala de estar. Por alguns instantes, o protagonista permanece sentado em frente ao aparelho eletrônico, indiferente às imagens que se sucedem diante de seus olhos, absorto que está na figura do camaleão projetada em sua mente.

De repente, seus pensamentos são tomados de sobressalto, levando-o à cena da mariposa sendo fígada pelo camaleão. O movimento inesperado da língua o remete ao momento em que Hades surge de dentro de sua caverna e, num gesto preciso, envolve Eurídice em seus braços, levando-a consigo para o inferno<sup>23</sup>. Ao

---

<sup>23</sup> No mito, Eurídice é morta acidentalmente por envenenamento, devido à picada de uma cobra. Orfeu, seu marido, decide recuperar a sua vida, descendo aos infernos e pedindo a Hades que lhe devolvesse a vida. Assim o deus dos mortos o faz, impondo uma única condição ao herói: não olhar para Eurídice até que saíssem de seu reino. Quando estavam a um passo do mundo dos vivos, Orfeu, vibrando com a chance de viver ao lado de sua esposa novamente, comete um descuido e olha para ela de relance. Neste instante, o acordo com Hades é quebrado, que abruptamente puxa Eurídice para dentro de sua morada. O intuito não é discutir a questão do mito na literatura de Calvino muito menos de recontar a tragédia grega, mas de entender as conexões que são desencadeadas em Palomar quando tenta entender um fenômeno inusitado, a fim de evidenciar o processo tão característico da personagem de construção do conhecimento e aprendizagem.

imaginá-la desaparecendo nas profundezas da caverna, Palomar revive a cena da presa sendo capturada, extinguindo-se dentro do corpo do camaleão. Isso o faz recordar da trágica história mitológica, afastando-se da descrição e passando para um tom mais lírico.

Não conseguindo se desvincular da situação, Palomar desvia o olhar rapidamente para a janela, certificando-se de que o réptil ainda permanecia na posição que o tinha visto pela última vez. Mesmo considerando que o camaleão não aplicaria mais o seu bote naquela noite, o protagonista não consegue conter sua curiosidade ao ver um mosquito que tremulava próximo a ele esforçando-se para pousar no vidro. Qual será a reação do animal? Iria ele poupar a vida daquele pequeno inseto? Enquanto essas perguntas preenchem os pensamentos de Palomar, o camaleão dispara a sua enorme língua outra vez, encerrando, assim, o conto.

## 2.2 O que se esconde sob a pele do iguana?

“No ‘*Vivarium*’: o fundido esparrame de um lagarto, crucificado na pedra, deslocando-se a cabeça para desoras de atenção.”

**Guimarães Rosa**

A posição inusitada com a qual o camaleão se apresenta a Palomar cria a circunstância perfeita para que ele tenha a oportunidade de vivenciar uma nova experiência, formulando suas impressões a respeito do animal a partir daquilo que vê. Ao observá-lo detidamente, o protagonista quer entender como funcionam as partes de seu corpo que estão à mostra e por conseguir enxergar as entranhas do pequeno réptil, se intriga com o processo digestivo. Assim, a curiosa personagem deixa-se envolver com o que presencia em sua janela, acompanhando tudo que acontece desde o momento da captura da mariposa até o seu desaparecimento no ventre do camaleão, e, neste instante, relembra o trágico episódio mitológico. Tal impacto lhe ocorre por constatar a impossibilidade de fuga da criatura, que terá um fim inexoravelmente fatal. De maneira semelhante, Palomar estabelece uma conexão com o iguana exposto em um aquário no *Jardin des Plantes*, uma vez que o animal também está condicionado a uma situação irreversível, neste caso, de confinamento. Por essa razão, se vê fortemente atraído pelo iguana, visitando com frequência a ala dos répteis, conforme é narrado no conto “A ordem dos escamados”, a fim de tentar entender o que a imagem daquela criatura misteriosa está lhe transmitindo.

Não restam dúvidas de que o corpo do animal é um dos fatores que o fazem voltar ao recinto. Contudo, sente um profundo incômodo ao perceber que, para além da aparência que o deslumbra, existe uma intrigante complexidade no lagarto que ele não consegue explicar, pois ela sempre lhe escapa. Muito atento, Palomar observa os movimentos rápidos de uma fêmea que corre dentro do expositor com seus filhotes agarrados ao corpo. Enquanto tenta acompanhar com os olhos o caminho percorrido

pelo pequeno réptil, repentinamente se atém à beleza física e à imponência de um macho que permanece imóvel em cima de uma das pedras que compõem o cenário de seu recinto:

*O Iguana iguana é recoberto por uma pele verde como que tecida por minúsculas escamas picotadas. E tem pele em demasia: no pescoço, nas patas forma pregas, bolsas, tufos, como uma roupa que deveria estar aderente ao corpo e em vez disso fica sobrando em toda a parte. Ao longo da espinha dorsal ergue-se uma crista dentada que continua até a cauda; a cauda também é verde até certo ponto, depois quanto mais se alonga mais se descolore e se segmenta em anéis de cores alternadas; marrom-claro e marrom-escuro. (CALVINO, 1994b, p. 74).*

Ao voltar sua atenção para aquele iguana, Palomar, como de costume, inicia uma dissecação descritiva do corpo do animal. A personagem percebe que a pele parece desacertada em relação ao tamanho do corpo, pois excede no pescoço e nas laterais das patas, dobrando-se sobre si. A grande epiderme esverdeada é recoberta por escamas ajuntadas como peças de um mosaico; a crista dorsal acompanha toda a extensão da coluna, prolongando-se numa cauda segmentada em *dégradé* castanho, variando do marrom mais intenso ao ocre.

Assim como a janela pela qual o camaleão sobe para se alimentar, o aquário também desempenha a função de uma tela, que enfoca um recorte do mundo natural, colocando o iguana em destaque, com a diferença de que este não tem a opção de deixar o recinto. O vidro permite que Palomar fique muito próximo do iguana, atingindo um nível de detalhamento que jamais conseguiria obter se ele estivesse solto na natureza, visto que o réptil inevitavelmente se assustaria com a sua presença. Na verdade, seria quase impossível que a personagem o notasse fora do viveiro, pois, ao contrário do que acontece ali, ele não costuma se expor para evitar predadores. Então, continua a observar a constituição corpórea do iguana, notando que

Sobre o focinho de escamas verdes, o olho se abre e se fecha, e é esse olho “evoluído”, dotado de olhar, atenção, tristeza, que dá a ideia de que um outro ser se esconde sob aquela aparência de dragão: um animal mais semelhante àqueles nos quais depositamos confiança,

uma presença viva menos distante de nós do que parece [...].  
(CALVINO, 1994b, p. 78).

Os pequenos olhos não chamam tanto a atenção quanto o restante do corpo, confundindo-se facilmente à crosta de escamas que formam a densa epiderme esverdeada. Por esse motivo, os globos oculares permanecem ofuscados pelo conjunto elaborado do organismo e passam despercebidos aos visitantes que atravessam o repitório. Não para Palomar, que discrimina precisamente as particularidades anatômicas do animal, notando que os olhos não são estruturas simples como aparentam ser. Eles lhe transmitem algo mais sutil, que se contradiz com a robustez física. Pensando sobre isso, tem a impressão de que aquele aparato todo mantém em reserva uma criatura muito diferente do dragão que está diante de seus olhos.

Palomar considera os olhos evoluídos não apenas apoiando-se em seu aspecto biológico, mas porque eles lhe parecem expressivos. A partir desse instante, o protagonista desenvolve uma afinidade com o animal enjaulado, uma vez que se reconhece nesse encontro e por isso projeta em seu olhar sentimentos que lhes são comuns. Assim, Palomar, ao avaliar como se sentiria infeliz privado de liberdade, imagina que o réptil só poderia sentir tristeza. Afetado por essa subjetividade em potencial, o protagonista perde a clareza daquilo que o diferencia do iguana, considerando que homem e animal compartilham de uma mesma sensibilidade.

O animal ao mesmo tempo causa uma identificação no protagonista, que supõe haver uma interação de forças afetivas, e um estranhamento gerado pela imagem de seu corpo, que lhe impõe um distanciamento intransponível. Conforme bem formula Gabriel Giorgi na introdução de *Formas comuns*: “O animal remete menos a uma forma, a um corpo formado, que a uma interrogação sobre a forma como tal.” (GIORGI, 2016, p. 32). O corpo e olhar do animal são incógnitas que Palomar, mesmo limitado pela impossibilidade real de saber o que é ser um iguana, tenta alcançá-lo por meio de suposições, indagações e interpretações, que têm como parâmetro a sua experiência pessoal. Assim, cogita que o corpo bem equipado do iguana serve para ocultar o olhar vigilantes, seguindo com sua descrição:

[...] outras cristas espinhosas sob o queixo, no pescoço duas placas brancas redondas como as de um aparelho acústico: uma quantidade de acessórios e adináculos, refinamentos e guarnições defensivas, um mostruário de formas disponíveis no reino animal e talvez também em outros reinos, coisas demais para se acharem em cima de um só bicho, que estariam fazendo ali? Servirão para mascarar alguma coisa que nos está olhando lá de dentro? (CALVINO, 1994b, p. 78-79).

Por estranhar o corpo do animal, Palomar suspeita que a sua complexidade existe apenas para ocultar os olhos, pequenos, porém, muito expressivo. Nesse sentido, seria possível questionar se o vidro do aquário, de modo inverso, também estaria funcionando como uma tela para o réptil, pela qual lhe é permitido observar o que acontece do lado de fora. Estaria ele retribuindo o olhar do protagonista naquele momento?

Os olhos atentos das criaturas não-humanas também são um tópico de reflexão para John Berger. Em “Animais como metáfora”, o escritor propõe que

Os olhos de um animal que observam um homem são desconfiados e atentos. O mesmo animal pode muito bem dirigir o mesmo olhar a outras espécies. Ele não tem um olhar especial para o homem. Nenhuma espécie, salvo o homem, reconhece o olhar desse animal como familiar. Outros animais são reféns do olhar. O homem toma consciência de que está retribuindo o olhar. (BERGER, In: MACIEL, 2010, p. 7).

De acordo com o autor, o ser humano é a única espécie do reino animal que atribui um olhar diferenciado para os demais viventes, posto que as outras criaturas veem os organismos alheios indistintamente. Sendo assim, os olhos atentos do iguana revelam um estado de alerta e não uma visão analítica, e por esse motivo, não retribuem ao olhar de Palomar. Não importa se o iguana lhe corresponde ou se é apenas um expositor vivo de uma multiplicidade de órgãos possivelmente existentes na diversidade natural, pois, para Palomar, o mais importante é o que a sua imagem lhe comunica. Sem a possibilidade de fuga, o iguana está evidente, permitindo que o protagonista note a força de seus braços com musculatura bem delineada e tonificada, mesmo que as patas traseiras não ostentem a mesma potência. Entretanto, apesar



de comunicar força, o animal enjaulado parece tentar se camuflar contra predadores supostamente à espreita, reproduzindo comportamento de autopreservação.

O iguana é um animal nativo de extensões desérticas de países tropicais, por instinto predatório e de proteção, se camufla sob o solo arenoso da mesma maneira que se esconde no lago do *vivarium*. Para isso, enrola-se sobre o seu ventre, unindo o rabo à cabeça. Entretanto, a tentativa de ocultar-se é falha, uma vez que as paredes de vidro que vedam o recinto permitem aos visitantes do zoológico a visão completa de seu corpo, com a parte superior para fora da água e a região inferior imersa. Aos que por ali passam, o comportamento do pequeno réptil, em geral, é entendido como natural, no entanto, suas reações aos estímulos externos não condizem com as situações criadas pela realidade sintética na qual está inserido, uma vez que ali não há predadores à espreita. Dessa forma, as interações entre bicho e ambiente ficam desarticuladas, não podendo ser associadas às atitudes costumeiras de um animal na natureza<sup>24</sup>.

Isso revela que o universo natural apresenta um funcionamento invisível aos olhos humanos, posto que, recortado, já não é o mesmo, deixando imediatamente de existir. Os parques que mantêm animais enjaulados pretendem apresentar um fragmento realista do meio natural, desenvolvendo uma precisa engenharia em relação à luminosidade, temperatura, umidade e pressão das celas. Contudo, “[...] a natureza fica inserida numa ordem estranha a ela mesma” (BRAVO, In: MACIEL, 2011, p. 223-24), uma vez que possui um funcionamento extra-humano e está rigidamente enquadrada em conceitos e definições irreais. Logo, Palomar se dá conta de que

---

<sup>24</sup> Vale citar a nota que recupera o juízo crítico apresentado por Malamud, em seu livro *Reading zoos* de que: “Zoos are valued because they supposedly offer experience of the animal world’s natural beauty and wealth to people who have little access to the wild. But a cage animal in the heart of a city, perhaps thousands of miles from its habitat, really offers little insight into the natural condition of that species. Whatever ‘awareness’ a zoo visitor reaps, I suggest, is undesirable: rather than fostering an appreciation for animals’ attributes, zoos convince people that we are the imperial species — that we are entitled to trap animals, remove them from their worlds and in prison them within ours [...]. The spectator does not see a zebra in a zoo — a zebra is something that exists on an African plain, not in an urban North American animal collection. People cannot appreciate an animal’s essence when it is displayed in captivity alongside a hundred others with which it does not naturally share living quarters, in an artificial compound that they pay to enter.” (MALAMUD, 1998, p. 1-2).

[...] cada vitrine é um exemplário mínimo, arrancado de uma continuidade natural que poderia também não ter jamais existido, poucos metros cúbicos de atmosfera que engenhos elaborados mantêm a certo grau de temperatura e de umidade. Portanto, cada exemplar desse bestário antediluviano é mantido vivo artificialmente, quase como se fosse uma hipótese da mente, um produto da imaginação, uma construção da linguagem, uma argumentação paradoxal destinada a demonstrar que o único mundo verdadeiro é o nosso [...]. (CALVINO, 1994b, p. 80).

Ao entrar na ala dos répteis, Palomar entende que esse mundo pertence exclusivamente ao imaginário humano, verificando que “[...] entre as infinitas combinações possíveis, só algumas – talvez exatamente as mais incríveis – se fixam, resistem ao fluxo que as dissolve, [...]; e de repente cada uma dessas formas se torna o centro de um mundo, separada para sempre das outras” (CALVINO, 1994b, p. 79). As câmaras de enclaustração, artificialmente desenvolvidas, nunca existiram na natureza, pois derivam de um incisivo intervencionismo humano, que mantém a organicidade do meio em condições extremamente controladas por mecanismos próprios para a sua preservação, conforme exposto na introdução do capítulo.

Saturado pelo cheiro peculiar do recinto, o protagonista rapidamente se dirige à saída, atravessando inevitavelmente a câmara dos crocodilos. Conforme passava por ali, Palomar constatava que alguns dos gigantescos répteis estavam estirados ao chão imóveis e que pareciam adormecidos, inclusive os de olhos abertos; enquanto outros, entediados pelo marasmo, se banhavam na tina de água doce. Palomar, sentindo-se ainda mais angustiado, se pergunta o que aqueles animais, pacientes ou desesperados, estariam fazendo ali senão apenas à espera de sua morte. Ele ainda reflete sobre a temporalidade na qual aqueles crocodilos estariam imersos: se restritos à curta vida de cada indivíduo ou se remeteriam à época em que as imensas porções de terra começaram a se distanciar, formando os continentes como são conhecidos nos dias de hoje. Por fim, Palomar conclui que tentar entender o mundo fora da perspectiva humana é mera suposição especulativa.

## 2.3 Palomar através das telas

Com a interpretação dos contos é possível verificar que Palomar assiste aos acontecimentos do mundo através de telas de visualização, as quais lhe proporcionam diferentes percepções daquilo que vê. Em “A barriga do camaleão”, o protagonista indeciso tem a possibilidade de passar a noite acompanhando os programas televisivos, como de costume o faz; ou observar o que se passa em sua janela iluminada pela luz artificial da varanda. A escolha pela primeira de suas opções o coloca em uma posição de espectador, na qual fica condicionado a uma narrativa pronta, que não lhe permite elaborar reflexões significativas a seu respeito. De maneira oposta, a outra situação lhe permite fazer uma análise mais acurada, exigindo de Palomar uma postura ativa, que envolve suas experiências pessoais. O protagonista hesitante pensa onde deseja depositar a sua atenção, todavia, seu interesse pelo desconhecido não lhe deixa outra alternativa senão pelo camaleão grudado no vidro.

Em “A ordem dos escamados”, o *vivarium* do iguana também serve como uma tela pela qual os visitantes do Zoológico de Vincennes contemplam o que ali dentro acontece. Essas instituições exibem o mundo natural organizado em recortes, que tomam como base o discurso científico vigente e, por essa razão, são considerados legítimos. Inevitavelmente, as simulações sofrem um intervencionismo humano, criando uma realidade que se quer verídica, mas que não passa de uma abstração. Bem como acontece com a televisão, Palomar permanece restrito àquela perspectiva apresentada pelo zoológico. Apesar disso, pode examinar a cena que vê com uma maior autonomia, direcionando o seu olhar para o que lhe desperta o interesse. Em tempo real, assiste ao pequeno réptil deitado em uma das pedras do aquário, conseguindo, assim, sair do óbvio e capturar algo que costuma passar despercebido.

A imagem de ambos os répteis chama a atenção de Palomar, seja pela posição inusitada que se encontram, seja pelo desconforto causado por uma

subjetividade em suspeita. Frente a eles, o protagonista se interessa em entender como é estar na pele dessas criaturas que lhes são tão estranhas, investigando, para tanto, seus aspectos biológicos e comportamentais. Como auxílio, busca se apoiar no método analítico, descrevendo primeiramente o corpo dos animais, em um procedimento similar à dissecação. Palomar acredita que “só depois de haver conhecido a superfície das coisas [...] é que se pode proceder à busca daquilo que está embaixo.” (CALVINO, 1994b, p. 52).

Ao se debruçar sobre o desconhecido, a curiosa personagem fica completamente absorvida pelo que vê, deixando-se envolver com a situação a ponto de perder o seu entorno. À vista dessa atitude que caracteriza o protagonista, pode-se estabelecer uma associação com a ideia de mergulhador, pois, como um, tem a intenção de imergir na superfície do banal, atingindo as profundezas daquilo que é seu foco de interesse. A palavra traduzida para o italiano é “*palombaro*”, com a qual se constata uma forte similaridade com “Palomar”, conforme o próprio Calvino a reconhece ao manifestar a sua intenção de escolha do nome da personagem. Além da clara referência ao Monte californiano, que por muitos anos abrigou o maior telescópio do mundo, o autor afirma que por meio da observação atenta, “*il personaggio [...] che s’immerga nelle superficie*” (CALVINO, 2001 — rrv2, p. 1405).

Para atingir a interioridade dos bichos, Palomar procede desvendando-os por camadas, indo desde as mais aparentes até as que permanecem ocultas. A certo ponto, o protagonista se depara com um limite, que o bloqueia de conhecer tanto o camaleão quanto o iguana em sua integridade. A barreira que se impõe consiste no fato que Palomar, não sendo um réptil, jamais saberá como é a vivência desses animais que estão diante dele.

Nos dois contos interpretados no capítulo, Palomar estipula um contato com os animais mediado por uma folha de vidro, que viabiliza uma aproximação sem que eles se assustem com a sua presença e fujam imediatamente. Mesmo o iguana no enclaustrado permanece indiferente a quem lhe observa. Ao mesmo tempo, as vitrines impossibilitam que o protagonista alcance impressões de forma direta dos répteis analisados, servindo como uma tela de restrição. Nesse sentido, elas são representativas da condição na qual Palomar se encontra, inibido de entendê-los em sua complexidade, deposita sobre eles a sua própria experiência enquanto vivente,

conseguindo apenas desenvolver suposições, inferências e levantar algumas suspeitas do como deve ser a realidade em que vivem.

## CAPÍTULO 3 – INFESTAÇÕES E PRAGAS DA *URBE*

Conforme visto com as análises anteriores, alguns animais despertam o interesse de Palomar, que se sente atraído por eles, tentando entendê-los por meio de uma descrição minuciosa que o leva a divagar sobre outras questões que lhe aflige. Todavia, não são todos os bichos urbanos com o qual o protagonista trava um contato direto que se sente atraído, alguns lhe causam um efeito reverso de repulsa. O conto “Do terraço” (“*Dal terrazzo*”<sup>25</sup>) reverbera tal aversão sentida pelo protagonista, ao colocá-lo em contato direto com os pombos, que julga infestar o céu de Roma. A todo custo, Palomar tenta espantar as aves acinzentadas que posam em sua varanda e acabam por destruir severamente as plantas dispostas pela área, não suportando a sua presença.

Em consonância a esta temática está “A formiga-argentina”<sup>26</sup>, escrito há mais de duas décadas antes de *Palomar*. Nele, o autor traz à cena uma calamitosa situação vivenciada por habitantes de um pequeno vilarejo italiano, que o conduzem à perda da sanidade. Nas cenas que se desenrola, o autor coloca ênfase na convivência entre homem e animal, que se torna insustentável, em certa instância. Ao convidar este texto para integrar o último capítulo da dissertação, pretendeu-se estabelecê-lo como um contraponto ao que ocorre na trama palomariana,

---

<sup>25</sup> De acordo com as informações recolhidas por Barenghi no volume *Romanzi e racconti*, “Do terraço” foi escrito por Calvino entre os dias 21 e 26 de novembro de 1982 (BARENGHI, In: CALVINO, 2001b — rrv2, p. 1420).

<sup>26</sup> Este extenso conto marca uma significativa passagem temática na produção literária do autor, pois é o “*primo testo narrativo in cui Calvino, senza far ricorso a personaggi infantili, abbandona i temi della lotta resistenziale e della vita nel dopoguerra. [...] La formica argentina vive una storia editoriale un po' defilata e sempre in condominio. Nel 1958 infatti apre il libro quaro dei Racconti intitolato alla 'vita difficile', precedendo La speculazione edilizia e La nuvola di smog. L'anno successivo esce assieme a Pesci grossi, pesci piccoli (in un'edizione fuori commercio corredata da illustrazioni di Franco Gentilini) nella collana di narrativa italiana diretta da Umbro Apollonio per il Sodalizio del Libro di Venezia. Inseguito, nel 1965 viene raccolta in un volumetto (il n. 221 della collana 'I Coralli') di cui divide il frontespizio ancora con La nuvola di smog, e nel 1970 confluisce negli Amori difficili andando a consctruire, sempre con la Nuvola, la seconda parte del libro ('La vita difficile').*” (CALVINO, 2001b — sv2, 1312).

estabelecendo uma linha argumentativa que já se antecipa na década de 1950, quando foi produzido por Calvino.

### 3.1 Invasores no céu de Roma: o terraço de Palomar tomado por pombos

Ao refletir especificamente sobre a convivência que Palomar estabelece com os animais em ambiente doméstico, verifica-se que ele acolhe de boa vontade o camaleão como seu mais novo inquilino, enquanto desenvolve uma forte aversão às pombas que pousam em sua varanda. Conforme é narrado no conto “Do terraço”, no instante em que o protagonista percebe a presença de algumas dessas aves, tenta espantá-las o mais rápido possível de sua propriedade, com a intenção de evitar que elas causem danos irreparáveis às plantas. Apesar da persistência em manter os vegetais a salvo, toda vez que o protagonista se desloca à varanda, os pombos lá estão tomando conta de toda a área,

[...] comendo as folhas da gazânia, crivando de bicadas as plantas carnudas, agarrando-se com as patas à cascata de capânulas, lambiscando as amoras, perfurando uma por uma as folhinhas da salsa plantada num caixote junto à cozinha, escavando e esgaravatando os vasos derrubando a terra e deixando as raízes à mostra, como se fosse o único objetivo de seu voo fosse a devastação. [...]. (CALVINO, 1994b, p. 49).

Bem como acontece com o camaleão, as folhas, flores e frutos das variedades herbáceas que estão plantadas na casa de Palomar também provocam grande interesse para as pombas. O pequeno réptil usufrui das estruturas vegetais como habitação, mantendo-as intactas, e por esse motivo, sua presença entre os galhos torna-se indiferente na medida em que é pacífica. Por outro lado, as pombas, fazendo delas o seu alimento, demonstram um comportamento voraz.

Ao descrever a bagunça que deixam nos vasos, o narrador ainda complementa a cena cogitando sobre a possibilidade desses animais terem a sua existência condicionada exclusivamente à destruição. Tal hipótese, o leva a elaborar



uma profusa reflexão de como as pombas se tornaram verdadeiras pragas durante o processo de urbanização atravessado por Roma. Assim, segue desenvolvendo sua linha de raciocínio:

As pombas cujo voo outrora alegrava as praças sucede-se uma progênie degenerada, indecorosa e infecta, nem doméstica nem selvagem mais integrada nas instituições públicas, e como tal inextinguível. Há tempos o céu da cidade de Roma caiu no poder das superpopulações desses lumpempenugentos, que tornam a vida difícil para qualquer outra espécie de pássaros em torno e oprimem o reino outrora livre e variado do espaço com suas monótonas e despenadas librés cinza-chumbo. (CALVINO, 1994b, p. 49).

Ao contrário da maioria dos pássaros, que se tornaram cada vez mais raros no céu urbano por não encontrarem condições necessárias a sua existência; os pombos se adaptaram à cidade grande e à convivência humana. O principal fator que contribuiu para que isso acontecesse foi a ausência de restrições alimentares, uma vez que se nutrem, além de variedades vegetais, dos restos de comida, lixo, insetos etc. Por terem poucos predadores, sua população cresceu vertiginosamente, inviabilizando seu controle, o que as tornam uma praga. O fato das pombas invadirem o espaço urbano gera um enorme desconforto aos moradores, uma vez que são vetores de disseminação de muitas doenças infecciosas e letais aos humanos e animais domésticos.

Com isso, o narrador demonstra que a presença outrora aprazível dos pombos, torna-se completamente nefasta ao longo da história da cidade. Essas aves são consideradas inimigos internos originados na própria cidade, invadindo praticamente todos seus espaços públicos. De longe, estão relacionadas à vida selvagem, tão pouco foram acolhidas no âmbito doméstico, por esse motivo, são consideradas criaturas exclusivamente urbanas.

O colorido do céu tomado pelas mais variadas espécies de pássaros é gradativamente substituído pelas tonalidades acinzentadas dos pombos, que muito condiz com o cenário da metrópole. Sendo assim, o espaço aéreo recoberto por fumaça e fuligem, que resultam das massivas combustões diárias, fica ainda mais

poluído com o voo dessas aves pestilentas. Tal situação não se restringe unicamente à questão das pombas, visto que o mesmo estado de degeneração é encontrado no subsolo urbano, onde os ratos, aos montes, invadem os dutos de esgoto.

Para o narrador, o surgimento dos lumpempenugentos atualiza as ocupações sofridas por Roma em tempos remotos, com a diferença de que os ataques não são mais executados por invasores estrangeiros, mas, agora, o inimigo desponta de dentro da própria *urbe*, conforme dito anteriormente. As dinâmicas estabelecidas com o estilo de vida moderno criaram as condições para que disfunções ocorressem a nível organizacional, possibilitando que pragas de diferentes tipos se instalassem entre suas construções. Em razão disso, torna-se difícil identificar as verdadeiras fontes que causam esses problemas, visto que está na “essência da cidade”.

Ao enfatizar o lado infesto de Roma, o narrador acaba por revelar a alma obscura que a cidade possui. Em meio à calamitosa realidade, no entanto, reconhece que há um local que permanece completamente isento: o terraço do apartamento onde Palomar vive com sua família. Ali se forma uma pequena “ilha secreta sobre os telhados” (CALVINO, 1994b, p. 50) da antiga cidade, sendo regida por princípios que lhes são próprios e que contrastam fortemente com o que está para fora dos muros que a cercam. Além do primor higiênico, ela também abriga uma quantidade significativa de plantas que lhe conferem raras tonalidades de verde pouco encontrados nas ruas. Na casa de Palomar, a vegetação proporciona um alívio à exaustão de se viver em um ambiente urbano. Tudo permanece na mais perfeita harmonia, condizendo com o

[...] desejo de cada membro da família, mas enquanto a senhora Palomar considera natural dedicar às plantas a atenção que deve às coisas simples, escolhidas e feitas de propósito para uma identificação interior e assim destinadas a compor um conjunto de múltiplas variações, uma coleção emblemática, essa dimensão de seu espírito difere da dos demais membros da família: da filha porque a juventude não pode nem deve fixar-se sobre o aqui mas apenas sobre o mais além; do marido porque este só chegou a liberar-se tarde demais das impaciências juvenis e a compreender (só em teoria) que a única salvação está em se dedicar às coisas que estão aqui. (CALVINO, 1994b, p. 50).

A composição herbácea foi formada por uma iniciativa que partiu exclusivamente da esposa do protagonista, que em sua varanda cultivou com grande apreço os mais diversificados vegetais. Com a clara intenção de criar um refúgio natural, a senhora Palomar preencheu toda a extensão da área externa com vasos de plantas ornamentais, selecionados a partir de uma afinidade especial que desenvolveu com cada um deles. Os arranjos florais não são os únicos que se fazem presentes naquele lugar, pois dividem espaço com algumas poucas hortaliças plantadas em canteiros próximos à entrada da cozinha. A escolha de mantê-las ali conserva, mesmo que em proporções ínfimas, a tradição campestre há muito perdida pelo homem urbano, de colher da terra o alimento, visto que na metrópole a comida tornou-se uma mercadoria vendida em embalagens como outra qualquer.

Conforme o esperado, a plantação do terraço para se manter em vigor exige um intensivo cuidado por parte dos moradores da casa. Apesar de todos eles apreciarem aquele recanto especial, a senhora Palomar acaba assumindo a manutenção como mais um de seus deveres domésticos diários, considerando-o imprescindível. A personagem toma tal atitude por saber que não podia contar com a filha para isso, pois ela permanecia absorta em pensamentos de outra natureza que divagavam para além do tempo presente. Muito menos poderia deixar essa função incumbida ao seu marido, já que tinha consciência da inquietude que lhe regia o temperamento, impossibilitando-o de se dedicar com afinco às plantas.

Todavia, a personagem principal, que por uma vida inteira agiu desse jeito, começa a conter seus anseios à medida que envelhece. Ao reconhecer que é um “Homem nervoso que vive num mundo frenético e congestionado, o senhor Palomar tende a reduzir suas próprias relações com o mundo externo e para defender-se da neurastenia geral procura manter tanto quanto pode suas sensações sob controle” (CALVINO, 1994b, p. 8). Pouco a pouco, vai tomando consciência da importância de se conferir atenção aos pequenos acontecimentos do cotidiano, incluindo a apreciação das plantas de sua varanda.

Mesmo que não tenha chegado ao ponto de reivindicar para si a responsabilidade dos cuidados com as plantas da casa, repara com grande admiração o grau de comprometimento que a senhora Palomar estabeleceu com elas. Ao acompanhar o seu empenho e dedicação ininterruptos, o protagonista pondera acerca

dos processos naturais, que em nada condizem com o ritmo da produção sequenciada a qual está habituado. Ao pensar mais detidamente sobre a incompatibilidade entre as necessidades apresentadas pelas plantas de seu terraço e as determinações do estilo de vida na cidade industrializada, o protagonista pondera que

As preocupações do cultivador, para quem o que conta é uma determinada planta, um determinado espaço de terreno exposto ao sol de tais horas a tais horas, aquela determinada enfermidade das folhas que se pode combater mediante determinado tratamento, são estranhas à mente modelada segundo os procedimentos da indústria, ou seja, levada a decidir sobre atitudes genéricas e sobre protótipos. Quando Palomar se deu conta do quão aproximativos e votados ao erro eram os critérios do mundo no qual acreditava encontrar precisão e norma universal, voltou aos poucos a estabelecer um relacionamento com o mundo limitando-o às observações das formas visíveis; mas jamais ele era como fora feito: sua adesão às coisas permanecia intermitente e transitória como a das pessoas que parecem sempre propensas a pensar uma outra coisa mas essa outra coisa não existe. Com a prosperidade do terraço ele contribui correndo vez por outra para espantar os pombos, “Xô! xô!”, despertando em si o sentimento atávico da defesa do território. (CALVINO, 1994b, p. 50).

Os processos industriais são regidos pela alta produtividade, que se garante pelo desempenho de um maquinário capaz de replicar as matrizes de tudo o que se comercializa. Dessa forma, na produção seriada, em que o modelo é replicado indistintamente, não há preocupação com o objeto individuado, portanto a ele não se dispensam cuidados específicos. Bem diferente disso, é cultivar plantas no terraço de um prédio em uma grande cidade, trabalho que exige artesanaria. Nesse sentido, para uma manutenção adequada, se torna indispensável conhecer as características de cada uma das espécies, a fim de lhes garantir as melhores condições possíveis nessas circunstâncias. Palomar se dá conta do esforço e do tempo dedicado pela esposa à criação de um ambiente desconectado do frenesi urbano. Com o cenário montado, Palomar passa a se envolver com as plantas de seu pequeno jardim suspenso e, à medida que isso acontece, passa a enxergá-las como organismos singulares.

Enfim, fica claro para Palomar que aquilo se desenvolve em seu terraço está descompassado em relação ao ritmo da vida na cidade. Fora do tempo, naquele

recanto idílico se cria uma realidade paralela que acaba se tornando um verdadeiro espaço de resistência. O protagonista, se apoiando nessa ideia, desenvolve uma urgência de manter esse local preservado, fazendo o possível deixá-lo livre de influências externas. Por essa razão, se dispõe a afugentar as pombas que costumam pousar ali, na tentativa de preservar o local de possíveis interferências que possam lhe remeter às mazelas urbanas.

Se no terraço pousam outros pássaros que não os pombos, o senhor Palomar em vez de caçá-los lhes dá boas-vindas, faz vista grossa a eventuais estragos provocados por seus bicos, considerando-os mensageiros de divindades amigas. Mas essas aparições são raras: uma patrulha de corvos às vezes se aproxima pontilhando o céu de manchas negras e propagando (até a linguagem dos deuses muda como os séculos) um sentido de vida e de alegria. Também algum melro, gentil e arguto; certa vez um pintarroxo; e os passarinhos no seu papel costumeiro de passantes anônimos. Outras presenças de plumíferos sobre a cidade se deixam avistar mais ao longe: as esquadrilhas dos migradores, no outono; e as acrobacias, de verão, das andorinhas e colibris. Vez por outra gaviões brancos, remando no ar com suas longas asas, se arremessam sobre o mar enxuto das telhas, talvez perdidos remontando desde a foz às margens do rio, talvez entregues a um rito nupcial, e seu grito marinho silva entre os rumores citadinos. (CALVINO, 1994b, p. 51).

De forma alguma, Palomar admite pombos em sua varanda pois lhe trazem à tona a lembrança de uma realidade a qual pretende fugir em suas horas de descanso passadas em casa. Ao contrário das demais espécies de pássaros, que o protagonista aceita de muito bom grado que pousem em suas plantas, associando-as a um resquício de vida selvagem adequado ao bucolismo do lugar. Sendo assim, a personagem as considera inofensivas tal qual o camaleão que vive nas folhas do plumbago. Mesmo que às vezes os pássaros causem alguns danos à flora local, Palomar tenta relevá-los, pois, para ele, em nada se assemelham à violência das aves acinzentadas.

Ao considerá-los dignos de admiração, Palomar desenvolve uma forte conexão com esses pássaros na tentativa de desvendar a experiência que têm da cidade grande, imaginando como seria vê-la através de seus olhos. Pensando sobre isso, lhe causa curiosidade conhecer a cidade de uma perspectiva aérea. Posicionado

no alto de seu apartamento, o protagonista começa a desenvolver uma nova noção topográfica da *urbe*. Deste ponto de vista, a sobreposição dos telhados lhe passa a impressão de que nada existe abaixo deles, suspeitando que para os pássaros Roma se restringe às coberturas das edificações, tendo os telhados como solo.

A verdadeira forma da cidade está neste sobe e desce de tetos, telhas velhas e novas, arqueadas ou planas, chaminés estreitas ou corpulentas, latadas de cânulas e varandas de Eternit ondulados, gradis, balaustradas, pequenas pilastras amparando vasos, reservatórios de água metálicos, águas-furtadas, claraboias de vidro, e sobretudo isto se ergue a mastreação das antenas televisivas, retas ou tortas, esmaltadas ou enferrujadas, em modelos de gerações sucessivas, variadamente ramificadas em chifres ou esgrimas, mas todas magras como esqueletos e inquietantes como totens. (CALVINO, 1994b, 51-52).

Essa é a visão que os pássaros têm da cidade, ou, pelo menos, aquela que Palomar supõe tomando como base o que enxerga de sua varanda. Todavia, isso não passa de uma divagação do protagonista, que projeta nas aves a sua forma de enxergar o ambiente. Supondo-se pássaro, mas não sendo de fato um, Palomar não tem como saber qual a visão que possuem enquanto sobrevoam a cidade, pois talvez sequer olhem para baixo, vendo “[...] apenas dos lados, equilibrando-se obliquamente nas asas.” (CALVINO, 1994b, p. 51).

### 3.2 Epidemias urbanas: o catastrófico caso de uma vila destruída por formigas

Como visto, Palomar tem uma aversão às pombas que destroem as plantas de seu terraço, empenhando-se em protegê-las dos ataques desses predadores urbanos. A grande incidência das aves acinzentadas liga-se ao estilo de vida do homem das grandes cidades, pautado pelo consumo e produção excessivos de bens, cujo resíduo é sua fonte de alimentação. O cenário é adequado para a proliferação de diferentes animais pestilentos, tais como baratas, ratos, mosquitos, moscas, pulgas, formigas etc., dificultando o seu controle e combate. Enfim, o homem atrai suas próprias pragas e não consegue conviver com elas.

Este é o argumento central desenvolvido por Italo Calvino no conto “A formiga-argentina”, publicado originalmente no décimo número do suplemento literário *Botteghe Oscure*, em 1952. Nele, o autor retrata a estranha experiência de um casal e seu bebê recém-nascido ao se mudarem para a antiga casa de um tio. Preocupado com o futuro dos jovens que estavam começando uma nova família, o parente lhes deixou a sua residência como herança, garantindo-lhes as condições básicas para se manterem com certa estabilidade financeira. A propriedade se localizava em uma pacata vila interiorana<sup>27</sup> com uma característica bem peculiar: a enorme concentração de formigas muito agressivas, cuja picada provocava feridas e uma coceira incontrolável. Assim que chegaram, os três novos inquilinos se depararam com uma verdadeira infestação de minúsculos insetos pretos que espalhados por todos os lados, subindo nas paredes, móveis, camas e mesas. A agonia que aqueles indivíduos

---

<sup>27</sup> Na nota introdutória de *Os amores difíceis (Gli amori difficili)*, livro no qual o conto encontra-se inserido, se esclarece que a trama “decorre na Riviera di Ponente, uma paisagem que serve de fundo a muitas das primeiras (e não só das primeiras) narrativas do autor, a qual pode ser associada àquela ‘iconicidade figurativa de puro gosto gótico’ ao representar ‘o horrendo zoológico botânico’ de que falara Emilio Cecchi a propósito do jovem Calvino.” (CALVINO, 1992, p. 251).

estavam enfrentando pode ser facilmente sentida com o relato do jovem marido e narrador do texto<sup>28</sup>, quando diz:

Acendemos a luz, uma só lâmpada para dois cômodos, e as formigas eram uma fila cerrada que atravessava o muro e vinha do umbral da porta e sabe-se lá de onde se originavam. Agora nossas mãos estavam cobertas delas, e nós a mantínhamos abertas diante dos olhos procurando ver bem como eram essas formigas, e mexendo continuamente os pulsos para não deixá-las descer pelos braços. Eram formigas minúsculas e impalpáveis que se mexiam sem parar como movidas pela própria coceira sutil que davam na gente. [...] esta comichão desagradável que se espalhava por todas as direções e que não se conseguia, mesmo fechando os punhos ou esfregando forte as mãos uma na outra, parar completamente, porque sempre sobrava alguma formiguinha perdida que ia correndo pelo braço ou pela roupa. Quando esmagadas, as formigas viravam pontinhos pretos que caíam como areia, e nos dedos ficava aquele cheiro de formiga, ácido e irritante. (CALVINO, 1992, p. 153-54).

O carreiro de formigas não seguia apenas pelo mobiliário das casas do lugarejo como também se alastrava pelos corpos dos próprios moradores, cobrindo-os completamente. Em vão, os perturbados habitantes tentavam se esquivar delas, sacudindo os braços ou mesmo as matando exprimidas contra as pontas dos dedos, contudo, uma ou outra sempre escapulia sem ser vista. Certa vez, um daqueles insetos acabou entrando no ouvido do bebê enquanto dormia, fazendo-o acordar apavorado com a situação. Seus berros causaram um grande alvoroço na vizinhança, que queria saber o que estava acontecendo na casa do jovem casal. Acostumados na elaboração de planos para se livrarem desse mal que os acometia, cada um dos residentes da redondeza rapidamente forneceu uma solução para arrancá-la de lá, que só saiu depois de muitas tentativas com óleo morno.

Os cidadãos nada sabiam a respeito das formigas-argentinas, sendo sua origem um mistério completo, bem como, o porquê de estarem migrando massivamente para aquele local. De fato, as informações eram superestimadas pelos habitantes locais, pois só assim conseguiriam erradicar o mal pela raiz. Enquanto

---

<sup>28</sup> No conto em questão, Calvino constrói “*un protagonista che parla in prima persona ma non ha nome né volto si muove tra uno stuolo di personaggi minori ognuno dei quali ha un suo modo di contrapporsi alle formiche.*” (BARENGHI, In: CALVINO, 2001b — rrv2, p. 1313).



investigavam os indícios deixados pelos insetos, os moradores procediam com a matança. Contudo, por se multiplicarem rapidamente, as ações de controle da população de formigas resultavam inúteis, gerando apenas o cheiro de ácido fórmico característico do extermínio de uma parte delas. O desconforto era tamanho que a sua erradicação tornou-se uma obsessão para as pessoas que moravam no vilarejo, evidenciando a impossibilidade de homem e formiga coexistirem pacificamente naquele lugar.

Nossos vizinhos usavam casa e jardim como um campo de batalha, e a paixão deles era traçar linhas além das quais as formigas não podiam passar, e descobrir as novas voltas que elas davam, e experimentar novas misturas de líquidos e novos pós, cada um ligado na lembrança a episódios já acontecidos, em combinações cômicas, de modo que lhes bastava pronunciar um nome: “*Arsept! Mirxido!*” para estourarem em risadas, piscando e lançando um ao outro frases alusivas. De matar as formigas parecia — se algum dia haviam tentado — que tinham desistido, já que as tentativas eram inúteis: procuravam apenas barrar certas passagens para elas, desviá-las, assustá-las ou enganá-las; era um labirinto sempre novo e traçado com desenhos de substâncias diversas que eles preparavam dia após dia, um jogo no qual as formigas eram um elemento necessário. (CALVINO, 1992, p. 161).

Movidos pelo desespero que os acometia, os moradores tentavam, a todo custo, entender o funcionamento que regia aquela comunidade de formigas, para, enfim, poder exterminá-las. As investidas por parte dos habitantes locais, de forma alguma, resultavam-se eficientes, visto a potência organizacional desses insetos. Em razão disso, ao conseguirem impedir que entrassem nas casas ou desviassem os caminhos, identificados pelas linhas pretas riscadas no chão, já consideravam uma conquista a ser comemorada.

Ao final do conto, o casal e seu filho resolvem buscar um lugar seguro afastado das formigas e decidem ir em direção ao porto. Ao longo do trajeto, se deparam com cenas do cotidiano que em nada se parecem com a experiência vivida com as formigas. Era final de tarde e as pessoas se ocupavam de pequenas ações corriqueiras em plena sintonia com o lugar. Não havia temor ou medo, nada os assustava e as situações pareciam transcorrer em perfeita normalidade. Ao se

aproximarem da praia, o protagonista com sua família se sentam de frente para o mar, contemplado aquele momento de alívio.

### 3.3 Entre pombos e formigas, o homem

Com a análise do conto “Do terraço” (“*Dal terrazzo*”) fica evidente os efeitos de aproximação e repulsão sentidos por Palomar em relação aos animais que trava contato na cidade. O camaleão nas folhas de plumbago bem como os pássaros que do céu rodeiam aterrissando por vezes na varanda, estão associados a um resquício de mundo natural, desencadeando, por isso, uma forte atração no protagonista, que se interessa por conhecê-los mais a fundo.

Na tentativa de atingir a experiência de ser este outro, Palomar supõe-se uma ave em voo e prossegue mapeando a cidade do alto de seu terraço relacionando aquilo que vê com a percepção espacial desses animais alados. Inevitavelmente a personagem acaba fazendo projeções de si o que torna o processo apenas uma especulação. A mesma sensação já não é identificada com as pombas, pois elas em nada lembram o protagonista da natureza, considerando-as fruto do próprio meio urbano. Por essa razão, lhes atribui um aspecto negativo condicionado à sujeira, poluição e contaminação que refletem o lado obscuro da metrópole.

Os pombos, tal como os ratos, insetos e outros bichos peçonhentos, tornaram-se infestações incontroláveis que descendem do estilo de vida moderno ali desenvolvido. À vista disso, é fácil inferir que o homem é o próprio responsável por suas mazelas e não sabe, em instância nenhuma, lidar com elas. Muito antes desse cenário urbano industrial se consagrar, Calvino já se atentava à forma irresponsável como o homem lida com a natureza, capaz de desencadear desequilíbrios ecossistêmicos. No conto “A formiga-argentina”, desenvolve uma narrativa na qual as personagens encontram-se presas em uma situação desesperadora, que se agrava cada vez mais ao não conseguirem controlar a proliferação desse pequeno inseto. Os métodos profiláticos empregados pelos moradores da pequena vila são completamente ineficazes, gerando uma agonia coletiva diante desse fracasso.

A situação desesperadora vivenciada pelas personagens de Calvino, cria um quadro cênico cujo conflito se intensifica a tal ponto que as formigas invasoras

dominam as casas, deixando moradores à beira da insanidade. No texto, o autor não revela a origem da infestação dos pequenos insetos, mas sabe-se que ele tomou como base para a composição da história um fato que realmente ocorreu na Itália na década de 1920<sup>29</sup>. Dado que se confirma em carta de 1984 escrita pelo autor para Goffredo Fofi, na qual diz:

*"La formica argentina non é onirico-kafkiana come hanno sempre detto tutti i critici. È il racconto più realistico che abbia scritto in vita mia; descrive con assoluta esattezza la situazione della invasione delle formiche argentine nelle coltivazioni a San Remo e in buona parte della Riviera di Ponente all'epoca della mia infanzia, anni Venti e anni Trenta" (Sei lettere a Calvino, in Nuova Corrente XXXIV, 100, luglio-dicembre 1987, p. 418). (Calvino, 2001 — rrv2, p. 1314).*

A explicação para o ocorrido é que os insetos vieram acidentalmente nos vasos de plantas e mudas de vegetais exóticos largamente importadas do continente americano para a região onde Calvino morava quando jovem. O transporte massivo ocasionou um drástico desequilíbrio ecossistêmico, visto que na Itália não existiam predadores para esses insetos, que logo se tornaram uma verdadeira praga praticamente impossível de ser contida. Deste fato, mais uma vez, se confirma a visão objetificada que o homem moderno possui da natureza, tratando-a como uma mercadoria a ser comercializada, em geral, sem os devidos cuidados. Nessa percepção distorcida, não se imaginava que as mudas trazidas de terras estrangeiras poderiam abrigar insetos indesejados, conforme discutido anteriormente. Disto, pode-se inferir que, na verdade, é o homem é o grande responsável pelas desarmonias

---

<sup>29</sup> Queiroz defende o seguinte argumento, em seu texto *"Biological Invasions and Literature: Looking for the Argentine Ant"*: *"Because of its ecological preferences, the Argentine ant establishes successfully in areas with a Mediterranean climate. In the 1920s, it invaded Italian coastal areas causing serious damages to agriculture. This ant also occupies urban habitats, and nuisance is relevant where and when ants enter the home. The Argentine ant turns the invaded homes uninhabitable and only their inhabitants can know how unbearable it is; the occurrence of the species in the French Riviera might have had a negative effect on tourism, a source of relevant income in the region."* (QUEIROZ, 2011, p. 41). Ainda complementa dizendo que: *"The Argentine ant invasion, as a generalised phenomenon in the Mediterranean climate areas of Europe, was reflected in the environmental imagination of three southern European native writers of the twentieth century. In their different genera and style, three fictional writings include references to the Argentine ant: 'La Formica Argentina', (1952), by Italo Calvino (1923-1985), O Dia dos prodígios (1980), by Lidia Jorge (born 1946) and Les Fourmis (1991), by Bernard Werber (born 1961).* (QUEIROZ, 2011, p. 43).

ambientais, ocasionando a superpopulação de diversos animais na cidade, que são insuportáveis para a convivência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar os estudos propostos por esta pesquisa, tive a oportunidade de conhecer outras facetas da prosa ficcional de Italo Calvino que antes desconhecia. Isso se deu em decorrência do deslocamento de minha posição inicial de leitora comum para a de pesquisadora, que me permitiu, além do distanciamento necessário, um mergulho nos meandros de seus textos, que me levou a conhecê-lo por outras perspectivas. No desenrolar da pesquisa pude perceber a presença de diferentes camadas textuais que encontram ressonância com o tema central desta dissertação; nesse sentido, Calvino se mostrou mais complexo do que eu podia imaginar.

Embora as relações entre homem, cultura e natureza estejam latentes em seus contos, elas não se evidenciam em um primeiro plano. Muitas vezes, aparecem nos detalhes das narrativas, nas composições cênicas, nos diálogos e pensamentos das personagens, bem como em suas ações. Portanto, a questão não é óbvia e exige uma abordagem bastante centrada em seus textos, complementada pela fortuna crítica. Nesta pesquisa, optei por uma abordagem centrada na presença animal e na questão ambiental na literatura. Assim, escolhi narrativas que apresentam personagens em contato com vestígios de natureza na cidade e me deparei com a objetificação vegetal, a convivência com animais não domésticos e os conflitos com criaturas invasoras, elementos que se tornam motes dos capítulos que estruturam esta dissertação.

Em minha experiência, constatei que, na verdade, é o objeto que se mostra ao pesquisador, que segue seu rastro com diligência, afeto e compromisso. Por fim, gostaria de mencionar que esta contribuição de estudo da obra de Calvino é apenas uma fração de um universo muito maior a ser explorado. Mantenho-me aberta a novas possibilidades interpretativas, contribuições de outras áreas de pesquisa e diálogos com correntes teóricas diversas. Neste momento, me sinto instigada a investigar mais a fundo a presença do tema ecológico na obra ficcional de Italo Calvino, visto que o autor, não sendo um ativista, antecipa nas décadas de 1950 a 70 questões que seriam

formuladas posteriormente na formação de um movimento mundial, conhecido como “agenda verde”. Assim, prossigo meus estudos calvinianos, reafirmando o meu interesse pelo tema que entendo ser inesgotável.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I. Obras ficcionais de Italo Calvino

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

\_\_\_\_\_. *A trilha dos ninhos de aranha*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

\_\_\_\_\_. *As cosmicômicas*. Tradução de Ivo Barroso. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fábulas italianas*: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

\_\_\_\_\_. *Marcovaldo*, ou As estações na cidade. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

\_\_\_\_\_. *O barão nas árvores*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

\_\_\_\_\_. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *O dia de um escrutinador*. Tradução de Roberta Barni. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.



\_\_\_\_\_. *O visconde partido ao meio*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

\_\_\_\_\_. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

\_\_\_\_\_. *Perde quem fica zangado primeiro*. Ilustração de Susanne Janssen. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

\_\_\_\_\_. *Romanzi e racconti*. Organização de Mario Barengi e Bruno Falcetto. Introdução de Claudio Milanini; Prefácio de Jean Starobinski. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001b — rrv1.

\_\_\_\_\_. *Romanzi e racconti*. Organização de Mario Barengi e Bruno Falcetto. Introdução de Claudio Milanini. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001b — rrv2.

\_\_\_\_\_. *Romanzi e racconti. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*. Organização de Mario Barengi e Bruno Falcetto. Introdução de Claudio Milanini. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001b — rrv3.

\_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Sob o sol-jaguar*. Tradução de Nilson Moulin. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001c.

## II. Obras não ficcionais de Italo Calvino

*ALBUM Calvino*. Organização de Ernesto Ferrero; Coorganização de Luca Baranelli. Milão: Oscar Mondadori, 2003.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Coleção de areia*. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Lettere 1940-1985*. Organização de Luca Baranelli. Introdução de Claudio Milanini. 2ª ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

\_\_\_\_\_. *Saggi, 1945-1985*. Organização de Mario Barengi. 3ª ed. Milão: Arnoldo Mondadori, 2001b — sv1.

\_\_\_\_\_. *Saggi, 1945-1985*. Organização de Mario Barengi. 3ª ed. Milão: Arnoldo Mondadori, 2001b — sv2.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001c.

\_\_\_\_\_. *Sono nato in America...: interviste 1951-1985*. Organização de Luca Baranelli. Introdução de Mario Barengi. Milão: Mondadori, 2012.

\_\_\_\_\_. *Un ottimista in America, 1959-1960*. Milão: Mondadori, 2014.

### III. Referências Mencionadas

ARAGÃO, Solange de. *Ensaio sobre o jardim*. Apresentação de Ecléa Bosi. São Paulo: Global, 2008.

BARENGHI, Mario. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Organização de Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Introdução de Claudio Milanini. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001b — rrv2.

BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Turim: Einaudi, 2006.

BERGER, John. “Animais como metáfora”. In: MACIEL, Maria Esther. *Animais Escritos*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, nº. 1332, set. / out. 2010, p. 6-9.

BRAVO, Álvaro Fernández. “Desenjaular o animal humano”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar / escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 221-243.

CALVINO, Italo. “A formiga-argentina”. In: \_\_\_\_\_. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 149-187.

\_\_\_\_\_. “Apêndice”. In: \_\_\_\_\_. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 243-258.

\_\_\_\_\_. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Marcovaldo*, ou As estações na cidade. Tradução de Nilson Moulin: São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

\_\_\_\_\_. “Mundo escrito e mundo não escrito”. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. “Natureza e história no romance”. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin: São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

\_\_\_\_\_. *Romanzi e racconti*. Organização de Mario Barengi e Bruno Falcetto. Introdução de Claudio Milanini. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001b — rrv2.

\_\_\_\_\_. *Saggi*, 1945-1985. Organização de Mario Barengi. 3ª ed. Milão: Arnoldo Mondadori, 2001b — sv2.

CAMENIETZKI, Carlos Ziller; KURY, Lorelai Brilhante. "Ordem e Natureza: Coleções e cultura científica na Europa Moderna". *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 29, 1997, p. 57-85.

Disponível

em:<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=15847&Pesq=>>.

Acesso em: 05 abr. 2020.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Edição revisada e acompanhada de um posfácio (1975). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

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

FERRETTI, Gian Carlo. *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*. Roma: Editori Riuniti, 1989.

FORTUNA, Carlos. "As casas em dois sentidos". *Cescontexto*, nº. 21, jul. 2018, p. 4-15.

Disponível em:

<[https://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto\\_debates\\_xxi.pdf](https://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto_debates_xxi.pdf)>.

Acesso em: 05 abr. 2020.

GIORGI, Gabriel. *Formas Comuns*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

IOVINO, Serenella. "Storie dell'altro mondo. Calvino post-umano". *MLN*, nº. 129, 2014, p. 118-138.

Disponível

em:

<[https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/139264/22670/MLN%2008\\_129.1iovino.pdf](https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/139264/22670/MLN%2008_129.1iovino.pdf)>.

Acesso em: 05 abr. 2020.

LEITE, Maria Ângela Faggin Pereira. "A paisagem, a natureza e a natureza das atitudes do homem". *Paisagem e ambiente*, nº. 4, 10 dez. 1992, p. 45-66,. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/133738>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

MALAMUD, Randy. *Reading zoos: representations of animals and captivity*. Nova York: New York University Press, 1998.

MARRAS, Stelio. "Por uma antropologia do entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº. 69, 2018, p. 250-266. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10637/showToc>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

PIERBON, Camila. "Cidade, natureza e ilusão: Italo Calvino e a épica moderna nas desventuras de Marcovaldo ou As estações na cidade". *Revista Intratextos*, vol. 3, nº. 1, 2012, p. 96-111.

QUEIROZ, Ana Isabel. "Biological Invasions and Literature: Looking for the Argentine Ant". In: *Insects and Texts: Spinning Webs of Wonder*. Toulouse: Natural History Museum, 2011. p.39-61

SCARPA, Domenico. "Posfácio". In: CALVINO, Italo. *Marcovaldo, ou As estações na cidade*. Tradução de Nilson Moulin: São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TELLINI, Gino. *Natura e arte nella letteratura italiana. Tra giardini, orti e frutteti*. Milão: Mondadori, 2015.

YELIN, Julieta. "O giro animal na literatura de Wilson Bueno". *Conexões Itaú Cultural*, 2012, p. 1-10. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2012/03/O-giro-animal-na-literatura-de-Wilson-Bueno-Julieta-Yelin-portugu%C3%AAs.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

#### IV. Referências Consultadas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *O Aberto*. O homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

AMATORI, Franco (colab.). *Storia del capitalismo italiano: dal dopoguerra a oggi*. Edição de Fabrizio Barca. Roma: Donzelli, 1997.

ANDRADE, Inês El-Jaick. "Construção e desconstrução do conceito de jardim histórico". *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, nº. 8, 2008, p. 138-190. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44756>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

ASOR ROSA, Alberto. *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

\_\_\_\_\_. *Stile Calvino*. Turim: Einaudi, 2001.

BARENGHI, Mario. *Calvino*. Bolonha: Il Mulino, 2009.

\_\_\_\_\_. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bolonha: Il Mulino, 2007.

\_\_\_\_\_. "La forma dei desideri L'idea letteraria di Calvino". In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milão: Oscar Mandori, 2002. p. 307-22.

BARILLI, Renato. *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milão: Bompiani, 1981.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BELPOLITI, Marco. *Storie del visibile, lettura di Italo Calvino*. Rimini: Luisè, 1990.

BERARDINELLI, Alfonso. "Calvino moralista ovvero restare sani dopo la fine del mondo". *Diario*, nº. 0, feb. 1991.

BERGER, John. *Sobre o olhar*. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BERTONE, Giorgio. *Italo Calvino, il castello della scrittura*. Turim: Einaudi, 1994.

\_\_\_\_\_. *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*. Apresentação de G.L. Beccaria. Novara: Interlinea, 2000.

CALCATERRA, Domenico. *Il secondo Calvino: Un discorso sul metodo*. Milão: Mimesis, 2014.

CAPATI, Massimiliano. *Storia letteraria del '900 italiano*. Veneza: Marsilio, 2002.

CAPUANO, Ricardo Luiz. "Zoológicos e Animais". *ANDA*, 2014. Disponível em: <<https://www.anda.jor.br/2014/08/zoologicos-animais/>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

CASES, Cesare. *Patrie lettere*. Turim: Einaudi, 1987.

CASTAGNOLI, Adriana. *Torino dalla ricostruzione agli anni Settanta. L'evoluzione della città e la politica dell'Amministrazione provinciale*. Milão: FrancoAngeli, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Apresentação de Luce Giard. 18ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHUAHY, Rafaella. *Manifesto pelos direitos dos animais*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

*CIDADE: história e desafios*. Organização de Lúcia Lippi Oliveira. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2002.

DE NICOLA, Francesco. *Letteratura italiana contemporanea: dall'unità nazionale all'era televisiva*. Coautoria de Francesca Corvi. Gênova: De Ferrari, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Rizoma*. Coautoria de Felix Guattari. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2002.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (a seguir)*. 2ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

DINI, Manuela. *Calvino crítico: i percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*. Massa: Transeuropa, 1999.

FEIJÓ, Anamaria Gonçalves dos Santos; SANDERS, Aline. "Uma reflexão sobre animais selvagens cativos em zoológicos na sociedade atual". In: *Congresso Internacional Transdisciplinar Ambiente e Direito*, Porto Alegre, 2007. p. 1-10.

FONTOURA, Luiz Fernando Mazzino. "CAMPO, CIDADE E A NATUREZA RECRIADA NA ARTIFICIALIDADE URBANA". *Boletim Gaúcho de Geografia*, vol. 36, mai. 2011, p. 43-51. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/37385>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

GALLIPPI, Franco. "CALVINO, LEOPARDI, AND IL NON-SAPERE". *Rivista di Studi Italiani*, vol. XXVIII, nº. 2, dez. 2010, p. 78-97. Disponível em: <<https://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=1527>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos em común: ensayos sobre la inespecificidad em el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GREIF, Sérgio. "Zoológicos". *ANDA*, 2014. Disponível em: <<https://www.anda.jor.br/2014/09/zoologicos-3/>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. 21<sup>a</sup>. ed. Campinas: Papirus, 2012.

GUGLIELMI, Guido. *La prosa italiana del Novecento: umorismo, metafisica, grottesco*. Turim: Einaudi, 1986.

IOVINO, Srenella. "La formica 'bioturbante' di Calvino". *ECO. L'educazione sostenibile*, nº. 3, set. 2017, p. 51-52.

\_\_\_\_\_. "THE WILDERNESS OF THE HUMAN OTHER: ITALO CALVINO'S THE WATCHER AND A REFLECTION ON THE FUTURE OF ECOCRITICISM". In: OPPERMAN, Serpil; ÖZDAG, Ufuk; ÖZKAN, Nevin. *The future of Ecocriticism: New Horizons*. Cambridge Scholars Publishing, 2011. p. 65-81.

IOZZI KLEIN, Adriana. "O Polígrafo e as ondas". *Revista Travessia*, nº. 12, 2011, p. 139-153. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n12p139/19261>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

*ITÁLIA do pós-guerra em diálogo*. Organização de Patricia Peterle; Coorganização de Silvana de Gaspari. Tradução de Alessandra Rondini. Niterói: Comunita, 2012.

JUNKER, Costanza; REGALIN, Renato; REGALIN, R. "Exotic ant records from Italy (Hymenoptera, Formicidae)". *Bollettino di Zoologia agraria e di Bachicoltura*, vol. 40, nº. 1, p. 99-109, abr. 2008. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/257307021\\_Exotic\\_ant\\_records\\_from\\_Italy\\_Hymenoptera\\_Formicidae](https://www.researchgate.net/publication/257307021_Exotic_ant_records_from_Italy_Hymenoptera_Formicidae)>. Acesso em: 05 abr. 2020.

LATOUR, Bruno. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Bauru: EDUSC, 2004.

MARIZ, Débora. "A busca da Natureza na selva da cidade: um paralelo entre a *physis* aristotélica e a Natureza na obra *Marcovaldo*, de Ítalo Calvino". *Revista ConTextura*, vol. 1, 2013, p.82-89.



MARQUIONI, Carlos Eduardo. "Sala de Estar: por uma análise cultural dos usos de novos dispositivos tecnológicos". *Revista Geminis*, vol. 4, nº. 1, 2013, p. 6-19. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/124>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

MELA, Alfredo. *Sociologia urbana e rurale*. Milão: FrancoAngeli, 2014.

MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milão: Garzanti, 1991.

MOSENA, Roberto. "Italo Calvino e l'ecologia letteraria". *Studium*, vol. 5, nº. 104, set. / out. 2008, p. 785-790. Disponível em: <[https://www.academia.edu/29805743/Italo\\_Calvino\\_e\\_lecologia\\_letteraria.\\_Studium\\_n.\\_8\\_Studium\\_Roma\\_2008\\_pp.\\_785-789](https://www.academia.edu/29805743/Italo_Calvino_e_lecologia_letteraria._Studium_n._8_Studium_Roma_2008_pp._785-789)>. Acesso em: 05 abr. 2020.

NÉRÉ, Jacques. *História Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

NEVES, Márcia Seabra. "Narrar o animal". *Olho d'água*, São José do Rio Preto, vol. 7, nº.1, jan. / jun., 2015, p. 142-156.

NUNES, Maria de Fátima; PEQUENO, Marconi José Pimentel; SILVA, Alan Curcino Pedreira da. "Um percurso pela Filosofia Prática e História das Ciências sobre a constituição dos zoológicos como espaços de lazer e de musealização científica". *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, vol. 5, nº. 1, 2015, p. 147-169. Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/1817>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

*O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. Coautoria de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, Ana Maria Soares de. "RELAÇÃO HOMEM / NATUREZA NO MODO DE PRODUÇÃO CAPITALISTA". *Scripta Nova*, vol. VI, nº. 119 (18), 01 ago. 2002, s/p. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-18.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

PECHMAN, Robert Moses. "PEDRA E DISCURSO: CIDADE, HISTÓRIA E LITERATURA". *Revista Semear*, vol. 3, 1997, s/p. Disponível em: <<http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/index.html>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

PERRELLA, Silvio. *Addii, fischi nel buio, cenni*. Veneza: Neri Pozza, 2016.

PIANA, Marco. *L'utopia corporea. Italo Calvino e il mondo alla rovescia. Carte Italiane*, vol. 9, nº. 2, 2013, p. 53-71.

PRINCIVALLE, Sara. "Botánica del caos: tra catalogazione e entropia". *Artifara*, vol. 11, 2011, p. 119-142. Disponível em: <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/archive>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

REGAN, Tom. *Empty cages: facing the challenge of animal rights*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso. "Uma pequena digressão sobre conforto ambiental e qualidade de vida nos centros urbanos". *Cidade & Ambiente*, vol. 1, nº. 22, jan. / jun. 2010, p. 1-15. Disponível em: <[http://www.prolugar.fau.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/10/c-a\\_-peq\\_digr\\_confamb-qualvidacidades\\_par.pdf](http://www.prolugar.fau.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/10/c-a_-peq_digr_confamb-qualvidacidades_par.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2020.

SAAD, Carlos Eduardo do Prado; SAAD, Flávia Maria de Oliveira Borges; FRANÇA, Janine. "Bem-estar em animais de zoológicos". *Revista Brasileira de Zootecnia* (suplemento especial), vol. 40, 2011, p. 38-43.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. Coautoria de Denise Elias. 6ª. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SCAFFAI, Niccolò. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci Editore, 2017.

SCANDURRA, Enzo. "Natureza e cidade". *Margem*, nº. 15, jun. 2002, p. 135-152. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/margem/pdf/m15es.pdf>>. Acesso em: 05. abr. 2020.

SINGER, Paul. "Desenvolvimento capitalista e desenvolvimento solidário". *Estudos Avançados*, vol. 18, nº. 51, mai. / ago. 2004, p. 1-16. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000200001&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000200001&script=sci_arttext&tlng=es)>. Acesso em: 05 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. *Libertação animal: o clássico definitivo sobre o movimento pelos direitos dos animais*. Tradução de Marly Winckler e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SUMMA, Roman. "EMIGRAZIONE E LAVORO NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA: UNA LETTURA ECOCRITICA". *Revue Notos*, 2013, p. 1-14. Disponível em: <[http://www.revue-notos.net/wp-content/uploads/2014/03/Intervento-su-Lavoro-ed-Emigrazione-16-Novembre-2013\\_corretto\\_23-6-14.pdf](http://www.revue-notos.net/wp-content/uploads/2014/03/Intervento-su-Lavoro-ed-Emigrazione-16-Novembre-2013_corretto_23-6-14.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2020.

VELLOSO, Rita. "Imagem dialética na cidade — sobre o trânsito de um conceito ao desenho do menos idealista dos objetos". *Cadernos Benjaminianos*, nº. 2, 2010, p. 1-8. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5311/4719>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

TSUTSUI, Neil D; CASE, Ted J. "*POPULATION GENETICS AND COLONY STRUCTURE OF THE ARGENTINE ANT (LINEPITHEMA HUMILE) IN ITS NATIVE AND INTRODUCED RANGES*". *Evolution*, vol. 55, nº. 5, 2001, p. 976-985. Disponível em: <<https://bioone.org/journals/Evolution/volume-55/issue-5>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

WETTERER, James K; WILD, Alexander L; SUAREZ, Andrew V; ROURA-PASCUAL, Núria; ESPADALER, Xavier. "*Worldwide spread of the Argentine ant, Linepithema humile (Hymenoptera: Formicidae)*". *Myrmecological News*, nº. 12, set. 2009, p. 187-194. Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/Worldwide-spread-of-the-Argentine-ant%2C-Linepithema-Wetterer-Wild/deb0cdb2712c150370306ba25f74454e2066cbf7>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

ZINATO, Emanuele. *Conoscere i romanzi di Calvino*. Milão: Rusconi Libri, 1997.