

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre.

CAMPINAS
2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Título: *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO: O ROMANESCO E O ENSAÍSMO EM ITALO CALVINO*

Dissertação apresentada em 22 de janeiro de 2010 ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso

Autora: Priscila Malfatti Vieira

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

V673s

Vieira, Priscila Malfatti.

Se um viajante numa noite de inverno: o ensaísmo e o romanesco em Italo Calvino / Priscila Malfatti Vieira. -- Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Maria Betânia Amoroso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Calvino, Italo, 1923-1985 - Crítica e interpretação. 2. Ficção italiana - História e crítica. 3. Ensaaios italianos - História e crítica. 4. Literatura italiana - História e crítica. I. Amoroso, Maria Betânia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: If on a winter's night a traveler: essay and romance in Italo Calvino literary works.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Calvino, Italo, 1923-1985 - Criticism and interpretation; Italian fiction - History and criticism; Italian essays - History and criticism; Italian literature - History and criticism.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso (orientadora), Prof. Dr. Mario Luís Frungillo e Prof. Dr. Maurício Santana Dias.

Data da defesa: 22/01/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Maria Betânia Amoroso



Mario Luis Frungillo



Maurício Santana Dias



Miriam Viviana Garate

Fábio Rigatto de Souza Andrade

À Beth, mãe e amiga incansável,
com gratidão e amor.

Agradecimentos

Àquele que É, em quem me movo e existo.

Aos meus pais, pelo cuidado, afeto e principalmente por me ensinarem a amar a busca por conhecimento.

À Betânia, por exercer da maneira mais completa e amável o seu papel de orientadora.

Aos professores Maurício Santana e Mário Frungillo, pela preciosa leitura e sugestões no momento de minha qualificação.

À Larissa, minha irmã, pelos momentos de compreensão e troca de idéias.

Ao Gera, pela amizade sólida e por me aconselhar a ir viajar em vez de me preocupar obsessivamente com minhas tarefas.

À Janete, por ter me apresentado a obra de Italo Calvino e ter me incentivado a me lançar ao mundo das letras em tempos remotos quando eu ainda flertava com a Biologia.

Ao Dan, pelo carinho sempre presente, por me fazer rir ao telefone nos momentos de ansiedade dividindo comigo sua cinefilia e seus surtos de beatlemania.

Ao Marcelo, por ter fomentado minha paixão pela língua italiana e me iniciado nela.

Ao Vinícius, pela alegria nova e luminosa que trouxe para a porção final desse trajeto.

Às caríssimas Raquel e Regina, minhas professoras de língua, cultura e outras italianidades.

A todos os envolvidos no funcionamento do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP e à FAPESP, pela viabilização material e financeira desse trabalho.

Resumo

Italo Calvino publica *Se una notte d'inverno un viaggiatore* em 1979, após um considerável período de reflexão sobre as discussões relacionadas ao romance como gênero no cenário cultural europeu, em especial a partir das teorizações de Roland Barthes e das experimentações do grupo *OULIPO* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*).

Nessa obra, o caráter metaliterário se destaca à primeira vista. Os mecanismos envolvidos no ato de narrar e seus agentes, leitores e autores, são ostensivamente encenados nesse “hiper-romance”, como o denominou seu escritor. Em função das peculiaridades de sua construção, essa obra tem sido submetida a análises que buscam identificar o funcionamento da interação autor-obra-receptor, a “função autor” e a “função leitor”, estabelecer teorias da leitura através do romance ou estudá-lo a partir de metodologias semiológicas e pós-estruturalistas. Esses trabalhos têm consolidado uma imagem exclusiva de Italo Calvino como escritor pós-moderno por excelência, dedicado prioritariamente à reflexão sobre os processos lógico-lingüísticos e estruturais envolvidos na fatura do texto literário.

Partindo de premissas diversas, apoiadas em um *modus operandi* reconhecível no trabalho de críticos italianos como Asor Rosa, Alfonso Berardinelli, Mario Barenghi, Gian Carlo Ferretti entre outros, procuramos seguir de perto o entrelaçamento entre a ficção e a reflexão crítica na obra citada, através da leitura e análise dos ensaios, notas, entrevistas, artigos jornalísticos do próprio escritor bem como da crítica italiana que recepcionou sua obra. Buscamos assim produzir uma análise do romance que fosse capaz de revelar outra dimensão do escritor: a do intelectual que, através da mediação da literatura, reflete sobre a pertinência do gênero romance em momentos diversos da cultura e da sociedade, principalmente italianas.

Abstract

Italo Calvino published *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in 1979, after he had gone through a reflexive period, when he thought about issues related with the romance as a literary genre that at the same time had concerned the cultural sphere of Europeans in the decades of fifty and sixty, when this matter was broadly discussed. Those discussions became even more frequent after Roland Barthes theorizing and the *OULIPO* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) experimentation's. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* the metaliterary approach is a strength feature since the first contact. The mechanisms involved in the narration act and its agents, the reader and the author, are both ostensibly staged in this *hyper-romance*, like its author called it. According to peculiarities of its construction, this work has been subjected to analysis that seek to identify the operation of the author-work-receptor interaction, the "author function" and the "reader function", besides to establish reading-theories through the romance or to study it from the semiological and poststructuralist methodology. This work had consolidated an exclusive image of Italo Calvino as a postmodern writer par excellence, whom had devoted primarily to understand the logical-linguistic and structural processes, which are involved in the making of the literary text.

We seek to follow closely the interlacing between the fiction and the critical thought in the mentioned work, based on various assumptions that are supported by a *modus operandi* recognizable in the works of Italian critics like Asor Rosa, Alfonso Berardinelli, Mario Barenghi, Gian Carlo Ferretti and others. This search was also made through the reading and analyzing of Calvino's essays, notes, interviews and journalistic articles and the Italian critic which welcomed his work. Therefore, we attempted a romance's analysis that was capable of revealing another dimension of the writer: an intellectual, who through the mediation of the literature, thought about the romance genre relevance in various moments of culture and society, mainly the Italian ones.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. O romance ausente: constatações preliminares sobre uma expectativa cultural insatisfeita	21
1.1 O trajeto calviniano pela “épica moderna”	24
2. A dissolução do trinômio oitocentista, <i>indivíduo, história e sociedade</i> e o vale da “parábola humana” calviniana	37
3. A literatura italiana e a vocação não romanesca: entre o romance e o ensaio	43
4. A prática irônica do romance: artifício e espetáculo	49
5. Romancista ou <i>especulador leal</i>: o romance começa dez vezes	55
6. O narrador demiurgo numa rede de reflexões-ficções	63
7. Uma leitura “pós-metafísica” e o retorno às tradições	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
OUTRAS CONSIDERAÇÕES	121

Introdução

A mais antiga memória de nossa relação com *Se una notte d'inverno un viaggiatore* é sem dúvida a sensação de leitura feita sem pausa, com a respiração suspensa, seguida daquela impressão final de vazio, de perda de um mundo ao qual nos abandonamos por várias horas, que de repente se esgota e deixa pulsando ainda o familiar desejo pela leitura, que impulsiona a busca pelo próximo romance. Em nosso caso o fim da leitura cedeu lugar a um incômodo daqueles que nos fazem retornar ao livro recém-terminado, procurando reconstituir em que momento se depositaram entre nossos dentes certos grãos de areia.

Essas duas impressões iniciais, que expressamos aqui nos termos mais imediatos e tão pouco elaborados quanto possível, foram o impulso que motivou nosso percurso pelo *Viaggiatore*¹: a percepção de uma fluidez na construção do texto literário, que é da ordem da fruição, do entretenimento em face da palavra escrita, associado à proliferação de inúmeros pontos de desconforto, trazidos por sinais que apontam para fora do “mundo escrito”, para outros textos e para os próprios mecanismos através dos quais se construiu o texto.

Através das notas do crítico Bruno Falchetto sobre *Se una notte d'inverno un viaggiatore*², sabemos que sua célula gerativa é certamente *La squadratura*³, texto a guisa de esboço, encontrado entre os arquivos do escritor. Em seu início lemos que algo ou alguém “[e]screverá um romance feito só de inícios de romances apócrifos de escritores imaginários, escrito em primeira pessoa: não a primeira pessoa do autor, mas aquela do leitor; um romance que representa nada além da leitura e o desejo da leitura.”⁴

¹ A partir daqui, nos referiremos sinteticamente à obra analisada como *Viaggiatore*.

² FALCETTO, Bruno. Note e notizie sui testi: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In: Calvino, Italo. *Romanzi e Racconti*. Milano: Mondadori, 3ª ed., 2001.v. 2, p.1381-1382.

³ Esse texto possui duas versões, uma que veio a público como prefácio de uma coletânea das obras do pintor Giulio Paolini, e outra, encontrada entre os textos arquivados na casa do escritor. O título *La squadratura* sugestivamente se refere ao ato do pintor de estabelecer as margens dentro das quais se fará o desenho, remetendo-nos ao gesto do estabelecimento de *contraintes* (limites, regras fechadas de composição) para a atividade literária, estudado e praticado por Calvino em narrativas como *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* e naturalmente o próprio *Viaggiatore*, atitude que reitera o caráter auto-reflexivo da produção literária do escritor.

⁴ Esse texto que possui duas versões, uma que veio a público como prefácio de uma coletânea das obras do pintor Giulio Paolini, e outra, encontrada entre os textos arquivados na casa do escritor. O título *La squadratura* sugestivamente se refere ao ato do pintor de estabelecer as margens dentro das quais se fará o desenho, remetendo-nos ao gesto literário do estabelecimento de *contraintes* (limites, regras fechadas de composição) para a atividade literária, estudado e praticado por Calvino em narrativas como *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* e naturalmente o próprio *Viaggiatore*, atitude que reitera o caráter auto-reflexivo da produção literária do escritor.

Esses são os elementos essenciais da construção de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e que respondem às nossas primeiras impressões diante do romance: o *desejo* da leitura é algo que o autor quer e consegue preservar, mas a maneira como o faz dá origem também a inquietações que vão além do entretenimento e despertam um impulso cognoscitivo que origina outro tipo de relação com o texto, uma relação mais tensa que porta consigo mais exigências ao leitor.

Em 1979⁵, Calvino responde ao crítico Angelo Guglielmi que o objeto central de seu livro pretendia ser “o *romanesco*, como procedimento literário determinado, próprio da narrativa popular, porém freqüentemente adotada pela literatura culta”. A resposta pareceu-nos uma indicação que poderia levar a compreender de que maneira essa obra literária se constituía como um texto capaz de despertar as reações comuns à literatura de entretenimento e ao mesmo tempo extrapolá-la, analisá-la, constituindo-se como um meta-romance, uma obra na qual o funcionamento e as implicações culturais do romance são colocadas em discussão.

O fato de Calvino enunciar uma preocupação com o *romanesco* como procedimento literário e indicar o *Viaggiatore* como parte dessa indagação, nos fez associar a proposta do meta-romance ao antigo embate do autor com a questão do gênero romanesco, que remonta aos anos da explosão neo-realista após a *Liberazione*, em que pesava sobre a prática desse gênero uma forte exigência de compromisso com as reais condições, sociais e políticas da Itália.

Para Calvino, os anos de 1940 a 1960 foram de intenso questionamento sobre a fatura do romance neo-realista. Em 1947, ele escreve *Il sentiero dei nidi di ragno*, que compartilha com algumas obras neo-realistas a experiência com a Resistência ao fascismo, mas apresenta os eventos sob a perspectiva de um menino, tingindo-os de um tom de fábula que escapa às expectativas desse tipo de romance. Ao *Sentiero*, segue-se *Ultimo viene il corvo* (1949) – que tem características muito semelhantes. Foram muitas as tentativas de romances. Entre as abandonadas e parcialmente publicadas, distingue-se a bem sucedida trilogia *I nostri Antenati*⁶, em que o deslocamento temporal e novamente a aproximação com a fábula distanciam estes romances da proposta neo-realista.

⁵ A resposta de Calvino a Guglielmi é citada em *Note e notizie sui testi*, no volume *Romanzi e Racconti*, escrito por Bruno Falcetto e também foi publicada como apêndice da edição brasileira do *Viaggiatore*, pela Companhia das Letras. CALVINO, Italo. *Apêndice*. In: *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶ Os romances *Il visconte dimezzato* (1952), *Il Barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959) são inicialmente publicados separadamente. Em 1960, Calvino os reúne no volume *I nostri antenati*.

Entre os textos incompletos⁷, é digna de especial atenção a tentativa de romance sobre o operariado, que nunca chegou a ser terminado: *I giovani del Po* (1949-51). Em nota acrescida à publicação de um trecho do romance na revista *Officina*⁸, Calvino revela que *I giovani* “havia imposto um grande castigo à sua fantasia” e, não obstante seu desejo de escrever um romance sobre a cidade, a civilização industrial, os operários, sobre o desejo do homem mutilado e alienado à completitude⁹ – como já fizera em textos ensaísticos – dessa tentativa resultara num “grotesco pastiche do neo-realismo”.

Aparentemente, apesar de ter-se pronunciado como um escritor avesso à prática desse gênero¹⁰, Calvino jamais deixou de refletir sobre suas especificidades, sua relação com o contexto sócio-histórico em que é forjado, bem como sobre seu público, tanto que nos anos de 1970, paralelamente às suas incursões pelo universo da semiologia, processa-se a construção do *Viaggiatore*, que passamos a entender como uma forma de colocar em cena os questionamentos sobre esse gênero literário.

Justamente o contato com a semiótica, estudada a partir de Roland Barthes e do trabalho com a literatura sob uma perspectiva lógico-formal, intensificado no contato com o grupo *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) durante o período em que o escritor viveu em Paris¹¹, pareceu-nos a chave para a compreensão da dimensão reflexiva, que ia além da fruição.

É preciso acrescentar que as exigências provenientes do fato deste ser um trabalho acadêmico, nos levaram a examinar outras análises do *Viaggiatore*. Estas revelaram uma concentração quase exclusiva das implicações em termos de procedimentos literários, dos

⁷ É considerável o número de textos abandonados ou parcialmente publicados nesse período, o que nos leva a supor que poderia haver um forte conflito entre os procedimentos literários que se delineavam como próprios de Calvino – o fabuloso, as imagens fantasiosas – e o programa literário vigente em sua insistente procura pelo melhor romance sobre a guerra e a Resistência: *Il bianco veliero* (1947-49), inédito, *Il giovani del Po* (1949-51), publicado parcialmente, *La collana della regina* (1952-54), incompleto. Vide: MILANINI, Cláudio. *Introduzione*. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*, vol.1. p. XLI.

⁸ CALVINO, Italo. *I giovani del Po*. In: *Officina* – Cultura, letteratura e política negli anni cinquanta. Gian Carlo Ferreti (org.) Torino: Einaudi, 1975. p. 272.

⁹ Nessa mesma nota, Calvino aponta *Il visconte dimezzato* (1952) como a narrativa na qual, ainda que de maneira aproximativa e arbitrária, ele teria “falado a respeito do homem mutilado e alienado e de sua aspiração à integridade”. Op. Cit. p. 272.

¹⁰ No artigo *Calvino como moralista ou como permanecer são depois do fim do mundo*, o crítico Alfonso Berardinelli observa que há um modo distanciado de tratar os temas ligados à realidade sócio-histórica e existencial humanas na produção literária calviniana e identifica esse distanciamento como uma falta de aptidão para o romance como gênero tal qual o consolidaram na história da literatura escritores como Dostoiévski, Balzac, Proust. Essa é uma discussão extremamente importante para nossa proposta, de modo tal que a retomaremos no decorrer da pesquisa. V. BERARDINELLI, Alfonso. *Calvino como moralista ou, Como permanecer são depois do fim do mundo*. [Trad. Maria Betânia Amoroso]. In: *Novos Estudos*. CEBRAP. Nº54, julho de 1999.

¹¹ Calvino assistiu aos dois seminários de Roland Barthes sobre *Sarrasine*, de Balzac, na *École de Hautes Etudes de Sorbone*, em 1968.

diálogos de Calvino com as teorias pós-estruturalistas e um esquecimento da dimensão do escritor como intelectual eticamente empenhado, atento ao contexto literário e cultural, a qual já conhecíamos em função de estudos anteriores de sua ensaística e ficção.

Assim, procurando recolocar esse aspecto da figura de Italo Calvino como intelectual, essencial para compreensão de sua obra, optamos por um procedimento no qual a análise crítica do romance se construísse a partir do estabelecimento de paralelos entre o *Viaggiatore* e parte da vasta produção ensaística de Italo Calvino, que revela com bastante clareza essa face do escritor.

A adoção dessa perspectiva apoiou-se no conjunto de textos críticos sobre o autor, escritos fundamentalmente em seu próprio país. Essa abordagem da obra calviniana foi consolidada por Gian Carlo Ferreti, Bruno Falcetto, Mario Barenghi, Alfonso Berardinelli, entre outros, os quais têm desempenhado sua tarefa como analistas de literatura a partir do cotejamento entre os mais variados tipos de texto: notas, ensaios, entrevistas, artigos jornalísticos.

Contudo, nossa análise não poderia desconsiderar que na obra calviniana muitas vezes os limites entre o ensaísmo e a ficção não são claros. Segundo Giorgio Patrizi, Calvino aproxima-se do mundo de um modo que passa do romance ao ensaio, “imprimindo em ambos os gêneros a marca de fórmulas estilísticas fundamentalmente idênticas, o que indica uma continuidade e uma circularidade da escritura que se associa à consciência do caráter auto-reflexivo do texto literário”¹². Exatamente nessa mescla, poderia estar a resposta para nossa inquietação diante do *Viaggiatore*, pois havíamos percebido que inúmeras vezes, em meio à narração irrompiam reflexões de ordem metaliterária, ou instaurava-se um filosofar sobre a existência metaforizada no ato de escrever. Nossa suspeita nos levou a investigar a forma do ensaio, o que nos permitiu que a leitura que fizemos do *Viaggiatore* se apresentasse tal qual se perceberá nos capítulos que compõe nosso percurso através do hiper-romance e dos demais escritos de Italo Calvino. Portanto, vamos a eles.

¹² PATRIZI, Giorgio. *Prose contro romanzo: Antiromanzi e metanarrativa nel novecento italiano*. Napoli: Liguori, 1996, p.135.

1. O romance ausente: constatações preliminares sobre uma expectativa cultural insatisfeita

Ao nos propormos a analisar a ficção de Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* entendemos que deveríamos ter como ponto de partida uma leitura da ensaística calviniana através da qual pudéssemos construir uma compreensão das ideias do escritor a respeito do “romanesco” enunciado a propósito da constituição do *Viaggiatore*.

Assim, na trilha das ideias sobre o “romance” ou o “romanesco” percorremos com cuidado ensaios escritos prioritariamente entre as décadas de 1950 e 1970 e ainda algumas reflexões posteriores, escritas na década de 1980. Estes ensaios foram recolhidos por Mario Barenghi em dois volumes intitulados *Italo Calvino - Saggi (1945-1985)*.

Em 1953, Calvino responde a uma pesquisa radiofônica feita pela RAI. Tal pesquisa nunca foi ao ar, porém o texto que deveria ter sido lido foi recolhido no primeiro volume dos *Saggi*¹³. Trata-se da avaliação que Calvino fazia a respeito da tradição romanesca italiana, ou melhor, da “fortuna frustrada”¹⁴ do romance italiano. Tais ideias sofrerão alterações ao longo do tempo, mas o discurso calviniano nesse início de carreira como escritor nos ajuda a entender a maneira através da qual ele participava das discussões sobre o gênero romance, no cenário literário italiano naquele momento.

Calvino inicia dizendo que em outras literaturas o romance nascera de pais “temerários e andarilhos” e teve vida longa, “exuberante e afortunada”, porém na Itália, onde teve o mais nobre e virtuoso dos genitores, Alessandro Manzoni, sua fortuna não foi das melhores. O tom é provocativo, entre o debochado e o irônico e Manzoni é retratado como um “romancista sem gosto pela aventura”, “um moralista sem impulso de introspecção”, “um criador de ambientes, personagens e pestes” agudamente descritas e comentadas, mas sem a força necessária para tornarem-se “grandes mitos modernos”¹⁵.

Anos mais tarde as percepções de Calvino se tornariam mais equilibradas no que diz respeito a Manzoni. Em 1973 Calvino escreverá *I Promessi Sposi: Il romanzo dei rapporti di*

¹³ CALVINO, Italo. *Italo Calvino – Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Milano: Meridiani Mondadori, 1995. Mencionei o título da coletânea de ensaios através da abreviação *Saggi*.

¹⁴ CALVINO, Italo. *Altri discorsi di letteratura e società - Sul Romanzo. Mancata fortuna del romanzo italiano*. In: *Italo Calvino - Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Milano: Meridiani Mondadori, 1995. Esse texto não foi ainda traduzido para o português, portanto todas as expressões que aparecem entre aspas no texto são tradução nossa.

¹⁵Op. Cit. p. 1507.

*forza*¹⁶, uma aguda análise que reconhece nesse romance inicial da história da literatura italiana a representação de uma natureza abandonada por Deus, contrariando a ideia mais corrente sobre o providencialismo manzoniano e fazendo maior justiça ao romancista do que ao aferrar-se de modo intransigente em favor de um ideal romanesco que Manzoni não teria atingido.

Contudo, nessa postura de descrença na capacidade dos romancistas italianos de construir o romance, reforçada pelo título que o escritor dá ao seu esboço de discurso – *Mancata fortuna del romanzo italiano* – percebemos uma perspectiva corrente no meio literário italiano: o entendimento de que a Itália encontrava-se numa situação de atraso com relação a tradições romanescas como a francesa ou a inglesa, por não ter ainda conseguido produzir um grande romance.

Calvino julga que há um aprisionamento por parte dos escritores italianos no ideal da forma romanesca oitocentista e, anos mais tarde, lamentará o fato de muitos desses bons escritores terem fracassado em sua tarefa, devido à insistência numa forma literária que ficara inviabilizada em função das mudanças no devir da história humana. Porém, naquele início da década de 1950, Calvino ainda se perguntava se o “romance-romance” poderia renascer na Itália, já que a literatura até então produzida, na visão do escritor, não lograra originar uma obra que pudesse ser identificada aos romances que constituíram tradições como a francesa e a inglesa.

Calvino elogia em Ippolito Nievo, o talento para narrar aventuras, histórias familiares, para retratar a “grandeza e decadência social, a vida humana e a presença da mulher na vida do homem, a paisagem natal, a transfiguração da memória em contínua presença real”. Porém, apesar de todas essas qualidades notadamente romanescas, Nievo teria se enredado no visgo moralizante e linguístico de Manzoni¹⁷, fato que distanciou sua literatura do modelo romanesco buscado.

O regionalismo descritivo iniciado por Giovanni Verga também é considerado pouco romanesco, pois “o verdadeiro romance vive da dimensão da história e não da geografia: é a aventura humana no tempo” e os lugares são necessários, porém, “como concretas imagens do tempo”¹⁸. Assim, o verismo regional é considerado mais como exemplo de anti-romance do que de romance.

¹⁶CALVINO, Italo. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo Companhia das Letras, 2009.

¹⁷ Op. Cit. p. 1508.

¹⁸ Op. Cit. p. 1509.

Mas a crítica calviniana não se esgota nesse ponto. Ele dirá que uma catástrofe nacional ainda mais grave – e assim nos apercebemos do quão obsessiva era essa busca pelo romance e de qual era a dimensão da sensação de atraso sentida por Calvino ao olhar para a história da literatura italiana – estava se desenvolvendo no terreno do romance: Fogazzaro, D’Annunzio, Pirandello, um a um, são desqualificados como romancistas, pois todos eles, cada um à sua maneira, estavam acorrentados à tradição lírica italiana.

Finalmente, na visão de Calvino, em Trieste – região pouco afetada pelo peso da tradição – Italo Svevo consegue produzir romances com “maravilhosa virgindade”¹⁹.

Calvino termina seu discurso refletindo sobre a situação do romance na Itália do imediato pós-guerra. Antecipando as declarações de poética de *Il midollo del leone*²⁰, que será publicado em 1955, ele afirma que o romance italiano moderno nasce em oposição ao clima da prosa de arte e do hermetismo, entretanto, se trata mais de um “contraste de temas que de conteúdo”, pois os escritores italianos não são capazes de, sob a influência dos romancistas estrangeiros, desembaraçarem-se da postura do “homem hermético”²¹ que, como Calvino desenvolverá mais detalhadamente em 1955, seria a postura invariavelmente observável, quer no indiferente Michelle, de Alberto Moravia, quer no inquieto Silvestro de *Conversazione in Sicilia*, ou mais tarde no Corrado de *Casa in collina*, de Elio Vittorini.

O escritor se encaminha para o final de seu discurso, mencionando o que em sua opinião constituía-se na principal carência do romance italiano: a aventura. Antecipando uma objeção que os conhecedores de literatura italiana poderiam fazer diante dessa declaração, Calvino lembra que “aventura” havia sido a palavra de ordem na literatura de Bontempelli, porém aventura para ele não se trata da ideia teórica cheia de irracionalismo que se encontra na obra desse representante do realismo mágico²². A aventura constitui-se “numa prova racional do homem sobre as coisas que se lhe opõe”. E ele terminará perguntando: “Como é possível que se escreva um romance de aventura hoje, na Itália? Se eu soubesse não estaria aqui a explicá-lo: eu o escreveria.”²³

Aqui, há duas questões importantes a se salientar: a primeira delas é essa sensação de impossibilidade de fazer renascer o romanesco com todo o seu caráter aventureiro naquele momento da história, o que se confirmará ao longo da trajetória do escritor e que em momento

¹⁹ Op. Cit. p. 1510.

²⁰ CALVINO, Italo. *O miolo do leão*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²¹ Calvino, em *Il midollo del Leone* aponta o “homem hermético” como o eu - lírico típico na literatura italiana, descendente da tradição dannunziana, ele seria o homem que é movido somente pelas suas mais íntimas sensações, pois não possui outra concretude além delas.

²² Bontempelli é considerado o principal elaborador do realismo mágico na Itália. O termo se refere a obras em que elementos fantásticos aparecem em meio a uma literatura de impostação realista.

²³ Op. cit. p.1511.

oportuno comentaremos mais extensamente. A segunda consiste no entendimento da maneira através da qual esse conceito de aventura se constrói e como se articula às concepções de literatura e às preocupações éticas e morais de Calvino com relação à sociedade.

O segundo aspecto mencionado poderá ser mais bem compreendido através de uma apreciação das afirmações feitas por Calvino no ensaio de 1958, *Natura e storia nel romanzo*²⁴.

1.1 O trajeto calviniano pela “épica moderna”

A partir de dois trechos de *Guerra e Paz* – nos quais o príncipe André primeiramente reflete sobre a possibilidade de ser morto e, em seguida, confronta-se com a iminência da morte e conseqüente perda da consciência do mundo circundante – o escritor italiano destaca as variáveis a partir das quais ele acredita que a “épica moderna”²⁵ tenha se desenvolvido, tanto na narrativa do século XIX, quanto na narrativa do século XX: *indivíduo, natureza e história*.²⁶ O modo de considerar a consciência individual, a natureza e a história é alterado, variam as relações entre os três termos, entretanto, ainda que o século XX tenha assumido um discurso de caráter mais “convulso e áspero”²⁷, há uma continuidade entre ambos os séculos.

Segue-se a essa introdução uma evocação da épica antiga como narrativa primordial na qual a luta do homem para se destacar do caos do indistinto, a luta contra a natureza desconhecida e povoada de seres monstruosos, assim como os conflitos com os outros homens são manifestações terrestre das disputas divinas. Porém, às narrativas da antiguidade, povoadas de divindades, se contrapõe a “épica moderna”, que não mais conhece os deuses, mas que tem diante de si a *consciência individual*, a *natureza* e a *história* que, segundo Calvino, são divinizadas nas páginas dos filósofos, cuja idolatria é, contudo, corrigida através dos grandes romances que lançam ao mundo moderno um olhar crítico e consciente de que o homem já não é mais o centro do universo. Interessante aqui percebermos a magnitude da função social que Calvino atribui ao romance ao julgá-lo capaz de corrigir uma perspectiva aparentemente desequilibrada da filosofia do século XVIII com relação ao humano.

²⁴ CALVINO, Italo. *Natureza e história no romance*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²⁵ Op. Cit. p. 30.

²⁶ “O que há nessas páginas de Tolstoi, que tanto nos fascina? Há o homem com sua consciência de si, da finitude de sua vida, há a natureza, como símbolo de vida ultra-individual que existe e existirá depois de nós, há a história, seu fluir, sua busca por um sentido, seu entretecer-se de nossas vidas individuais das quais passa e fazer parte o tempo todo” Op. Cit. p. 29.

²⁷ Op.cit. p. 30.

Obviamente, ao dizer que a perspectiva do romance se destaca daquela da filosofia, Calvino não ignora que sem a criação da concepção de indivíduo e, conseqüentemente, de uma nova noção de natureza e de história instituída através do pensamento dos filósofos do século XVIII, o romance do XIX não seria possível, mas afirma que a geração pós-napoleônica, referida através de Puchkin e Stendhal, já se distancia tanto do caráter providencial da natureza de Rousseau quanto das concepções de história de que o primeiro historicismo era portador. Assim, natureza e história se tornam “teatro de ocasiões” para o indivíduo, e os heróis que essa tradição literária produz não são “nada exemplares na complexidade de suas paixões, na forte carga vital de seu egotismo”. Calvino aponta que em Puchkin esse egotismo se fundamenta “na sinceridade e no ser quem se é”, em Stendhal, “no sutil cálculo secreto, e talvez na hipocrisia cultivada com o rigor de uma virtude”²⁸.

Respondendo a uma objeção hipotética que um conhecedor da literatura italiana poderia fazer, Calvino menciona *I Promessi Sposi* como um romance moderno de caráter excepcional, no qual tanto natureza quanto história se encontram submetidas ao caráter transcendente da providência divina. Essa menção funciona como um contra-exemplo e uma reafirmação da configuração da “épica moderna” que o escritor se empenha em definir como aquela em que o homem é apresentado numa relação com a *história e a natureza*, cuja principal característica é a liberdade, a ausência de ideologia, a visão de um mundo livre de qualquer desenho pré-constituído, “em suma, uma relação de interrogação”²⁹, que é, naturalmente, contrária àquela do romance manzoniano.

Nesse sentido, o tipo de relação que Calvino procura definir é identificada por ele não num romance dos Oitocentos ou dos Novecentos, mas no *Dialogo di Colombo e Gutierrez*, de Leopardi. Ao céu estático para o qual Renzo Tramaglio ergue os olhos em prece, Calvino contrapõe o de Colombo, que é vasculhado e descrito em uma profusão de detalhes sensoriais sobre o vento, a coloração das nuvens ao redor do sol, o movimento dos pássaros, cujo dinamismo apresenta sinais a serem interpretados pela razão humana.

Sempre em diálogo com seu leitor hipotético, o escritor afirma que a sua insistência em sublinhar nos textos literários aos quais faz referência o termo *natureza* é proposital e visava “corrigir uma limitação do juízo crítico” que ele considerava muito difundido naquele momento, que consistia na definição da narrativa do século XIX *tout-court* como romance social, “quer pelo tema da luta, quer pelas relações entre indivíduo e sociedade”, de maneira

²⁸ Op. cit. p. 31.

²⁹ Op. Cit. p.33.

que os termos em questão seriam somente *homem* e *sociedade* e restariam fora do romance a relação *homem e natureza*, tema privilegiado da poesia lírica:

Na narrativa costuma-se pensar que a relação homem-natureza continua a ser tema de uma produção menor, a narrativa de aventura, que desenvolve a grande epopéia setecentista do *Robinson Crusoe*, ou então, comparece como veste simbólica de um conteúdo metafísico, como no *Moby Dick* de Melville.³⁰

Daqui em diante, Calvino dirá que se sente sempre compelido na direção de escritores antigos e contemporâneos nos quais os termos *natureza* e *história* apareçam juntos, contudo, ele defende que não se trata apenas de uma questão de gosto. Ele acredita que o termo *natureza* esteja presente em todo grande narrador e defende seu ponto de vista afirmando que Balzac, ao descrever Paris, revela a vitalidade natural quase biológica dessa grande cidade. A Paris balzaquiana seria uma verdadeira cidade-selva, descrita através de analogias com sulcos terrestres, com a linfa vegetal, com cavernas e profundezas submarinas que estão presentes nos caminhos percorridos por Vautrin ou Rubempré, que para Calvino são também verdadeiros “homens da natureza”³¹, igualmente atléticos e vigorosos nos vícios e nas virtudes.

O “pessimismo objetivo”³² de Voltaire e sua noção da *natureza* e da *história*, não iluminadas por nenhuma espécie de transcendência, é grandemente admirado por Calvino, pois esse posicionamento resulta num “otimismo subjetivo, confiante no resultado da batalha engajada da razão humana”³³. Em *Il midollo del leone*³⁴, encontramos ideia semelhante, quando o escritor menciona a máxima de Roman Rolland, retirada de um dos *Quaderni* de Gramsci, que postula “o pessimismo da inteligência e o otimismo da vontade”³⁵. É significativo, porém, que logo após ter trazido para o texto a alusão a essa crença quase iluminista na razão humana, se inicie uma reflexão sobre a “derrota, o caráter vão da história e a impossibilidade de compreender a vida num esquema racional”³⁶, que, segundo o escritor

³⁰ CALVINO, Italo. *Natureza e história no romance*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre Literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia da Letras, 2009, p. 34.

³¹ Op. cit. p.35.

³² Op. cit. p.35.

³³ Op.cit. p.35.

³⁴ CALVINO, Italo. *O miolo no leão*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁵ “Em um artigo de Gramsci encontramos, mencionada por Roman Rolland, uma máxima de sabor estoico e jansenista adotada como palavra de ordem revolucionária: ‘pessimismo da inteligência, otimismo da vontade’. A literatura que gostaríamos de ver surgir deveria expressar, na aguda inteligência do negativo que nos cerca, a vontade límpida e ativa que move os cavaleiros nos antigos cantares ou os exploradores nas memórias de viagem setecentistas.” Op. Cit. p. 22.

³⁶ Op. cit. p.35.

italiano, subjazem à grande narrativa desde a segunda metade do século XIX até o momento no qual ele tece suas observações literárias.

Nesse segmento do ensaio, o escritor italiano antecipa reflexões que serão desenvolvidas em *Il mare dell' oggettività*³⁷, publicado no ano seguinte. Ao passo que identifica em Stendhal, Balzac e Puchkin – escritores que não podem ser considerados otimistas – uma energia que se traduz em lições de firmeza e coragem, ao falar sobre o Flaubert de *L'education sentimentale*, aponta para o terrível sentimento de cinzas desfazendo-se entre os dedos, transmitido pelas centenas de páginas nas quais transcorrem a vida privada das personagens e a vida pública da França. Eis que a individualidade humana e a razão voltairiana celebrada no início da reflexão são submersas, perdem o contorno no “mar do outro”. Não são mais as paixões humanas a força motriz da narrativa, mas o “impalpável fluir da vida”, sentido tanto nos “cochichos e bisbilhotices que se elevam ao céu límpido de Aci Trezza”, em *I Malavoglia*, quanto no desenrolar dos longos períodos de Proust, que seguem a “corrida das sensações, dos desejos, das angústias perdidas, procurando fixar a imagem de rostos, lugares e dias que tremulam, se alongam e mudam de dimensão como sob as distorções da luz de uma vela”³⁸.

Antecipando um termo que será utilizado mais tarde em *Il mare dell' oggettività*, Calvino destaca as produções dos russos Dostoievski, Tolstoi e Tchekhov como narrativas em que o indivíduo não se encontra submerso num “magma indiferenciado”. O “mar do outro”, enunciado anteriormente pelo escritor, apresenta-se como o *próximo* em sua acepção cristã, tal qual em *A morte de Ivan Ilich*, em que a personagem aprende a se reconhecer no próximo e a “se perder nele, e no momento em que se perde é salvo, o medo do nada é vencido”³⁹; ou ainda em *Guerra e Paz*, em que Pierre Bezuchov encontra a compreensão do drama da história de seu tempo somente durante a marcha dos prisioneiros atrás da armada de Napoleão, e a humilde verdade do soldado Platon Karataev é aquela que Pierre adota para si. È digno de nota que tanto em *A morte de Ivan Ilich* quanto em *Guerra e Paz*, o *outro* no qual Ivan e Pierre encontram sua verdade são pessoas do povo, daí Calvino afirmar que para Tolstoi o povo encarna uma “verdade que é uma coisa só com a *natureza*; a sociedade ou as

³⁷ CALVINO, Italo. *O mar da objetividade*. . In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁸ Op. cit. p.37.

³⁹ Op. cit.p.37.

classes que se afastam dessa verdade, entram em decadência e isso para Tolstoi é o motor da história”⁴⁰; portanto, aqui ainda há natureza configurada como povo.

Sobre Dostoievski, o escritor dirá que em suas obras não há mais nem *natureza* nem *história*, mas uma “cosmogonia da dor, onde a negatividade da realidade histórica é assumida como uma condenação absoluta ou uma absoluta salvação”. O homem dostoiévskiano só pode alcançar um verdadeiro estatuto de humanidade depois de esmagado, “se salva apenas ao tocar o fundo”⁴¹.

Através de um texto de 1954, *I piccoli uomini di Anton Cechov*⁴², sabemos preliminarmente a importância que esse escritor tem na formação de Italo Calvino. O agnosticismo de Tchekhov dará a Calvino a lição de força que se expressa numa cosmovisão na qual “nada da negatividade do mundo é escondida, mas também não somos persuadidos a nos sentir vencidos”. Seus contos, embora escritos em uma época de crise do pensamento racional e humanitário, não se rendem à negatividade de seu tempo e registram essa negatividade para condená-la. Suas personagens, “quanto mais fustigadas, mais revelam seu egoísmo e sua falsidade, sob uma máscara de dignidade aparente, mas também revelam algo que resiste à degradação, algo de qualidade impalpável” que, de acordo com o escritor, é possível chamar de “dignidade humana, uma dignidade completamente oposta àquela formal e hipócrita, do hábito burguês”⁴³.

As questões sobre *natureza* e *história* incidirão, na sétima parte do ensaio, sobre a literatura de Joseph Conrad, autor sobre o qual Calvino escreveu sua *tese di laurea* na universidade.

O autor italiano vê na literatura conradiana uma representação da *natureza* que é pura força irracional contra a qual a razão e a moral humanas devem se arriscar, se colocar à prova. Exemplos desse embate são “o tufão, em meio ao qual o fleumático capitão Mac Whirr não perde a calma”, ou a interminável calmaria em meio a qual um jovem capitão se encontra “ao largo do oceano Índico, em uma atmosfera de encantamento, enquanto o calor tropical e a febre extenuam a força e a resistência nervosa da tripulação”⁴⁴.

O homem de Conrad, segundo Calvino, está suspenso entre duas imagens do caos: a da natureza, ou o universo “escuro e sem sentido” e a do inconsciente humano, com sua percepção sobre o pecado. Conrad não se detém para interrogar a uma ou à outra, mas suas

⁴⁰ Op. cit. p. 37-38.

⁴¹ Op. cit. p.38.

⁴² CALVINO. Italo. *Le piccolo uomini di Anton Cechov – Classici*. In: Italo Calvino – Saggi (1945-1985), a cura di Mario Barenghi. Vol.1. Milano: Meridiani Mondadori, 1995.

⁴³ Op. Cit. p.38.

⁴⁴ Op. cit. p.39.

personagens, mantendo-se em embate contra ambas, conseguem levar a termo as viagens. Contudo, existem as personagens que se deixam vencer pela natureza ou pelas forças interiores obscuras, “são os *outcasts* dos Mares do Sul (...) um deles, Kurtz, comerciante de marfim entre os negros do Congo, chega a uma espécie de iluminação total de um universo irracional e negativo, e morre gritando ‘O horror! O horror!’”⁴⁵, em *O coração das trevas*.

Quanto à *história*, ele dirá que seria possível esperar da literatura de Conrad que as personagens se movimentassem em um mundo puramente atemporal e simbólico, mas, ao contrário disso, toda a sua narrativa se origina de uma percepção aguda da história. O tema histórico fundamental de Conrad é a transformação sofrida pela marinha mercante ao abandonar o uso da navegação à vela pelo uso do vapor e, com ela, a substituição do mundo heróico, marcado pelo sentido de dever, pela disciplina, coragem e clareza racional dos pequenos armadores, pela lógica do desejo inescrupuloso de lucro da marinha a vapor das grandes companhias.

Aqui, cumpre retornar aos questionamentos que levantamos a propósito das afirmações de *Mancata fortuna del romanzo italiano* a respeito da aventura. Anteriormente, vimos que para Calvino a aventura se configurava como uma prova à razão humana, imposta pelas situações em que o indivíduo se encontra. Nesse sentido, a literatura de Conrad se coloca como um importante modelo de narrativa no qual a razão das personagens é confrontada e sai vitoriosa ou derrotada. Esse parece ser um dos componentes da ética literária do autor italiano cuja postura já ficara evidente no ensaio de 1955, *Il midollo del leone*, em que o escritor defende uma literatura na qual a inteligência humana esteja comprometida a testar sua acuidade e sua tenacidade diante das situações em que o indivíduo precisa fazer-se árbitro de si mesmo e dos outros e, embora saibamos que a produção literária de Calvino seguirá um rumo inevitavelmente diverso daquele seguido pela sua galeria de clássicos e inspiradores, entendemos que essa atitude cognoscitiva diante da realidade continuará presente em sua obra, ainda que não se manifeste através da forma romanesca, mas das múltiplas e inquietas formas que buscou ao longo de sua trajetória de escritor.

Prosseguindo nessa linha de posicionamento em favor de uma atitude intelectualmente ativa sobre a realidade, Calvino reflete a respeito da tendência das narrativas produzidas em momento próximo à eclosão das guerras mundiais de procurarem uma via de saída da visão pessimista, inevitável na consciência da sociedade daqueles anos. A via de escape encontrada, também empregada pelo próprio autor em seu primeiro romance no pós Segunda Guerra (*Il*

⁴⁵ Op.cit. p.40.

sentiero dei nidi di ragno - 1950)), assim como por outros escritores, é a da inserção da visão de protagonistas adolescentes ou crianças nas narrativas.

Colocando-se contrário à visão daqueles que entendiam a opção por protagonistas juvenis como um “condescendente decadentismo, uma recusa a considerar a responsabilidade do homem adulto, principalmente quando – graças à nova psicologia – o narrar das crianças significou a possibilidade de retroceder sobre a parte mais autoral e mais frágil do mundo interior do homem contemporâneo”⁴⁶, o escritor defende que a figura do menino entrou na literatura do século XIX em função da “necessidade de continuar a propor ao homem uma relação de descoberta e de prova, uma possibilidade de transformar cada descoberta em vitória, como só é possível ao jovem”.

Num recorrente retorno à tradição italiana, menciona que no calor do Renascimento italiano, não houve outra literatura tão verdadeiramente poética como aquela produzida por Nievo em *Le confessione d'un italiano*, ao narrar as aventuras de Carlino, “entre as colunas e fossos ao redor do decrepito Castelo de Fratta” ou ao narrar sua descoberta do mar.

Seguindo na defesa da perspectiva juvenil na narrativa, Calvino faz referência a Fabrizio del Dongo em *La Chartreuse de Parme*. Já no terceiro decênio do século XIX, lembra Calvino, o escritor francês narrara a batalha de Waterloo sob o olhar de um jovem de dezessete anos, “que não sabia ainda disparar um tiro” e que aprende a se comportar com uma cozinheira. Como precursor do pensamento moderno, Stendhal já havia compreendido que o “comportamento do adulto diante da glória militar não pode suportar o ardil da retórica, que a comoção da épica antiga só pode ser reencontrada – temperada de uma ironia que, contudo, não a destrói – através dos olhos que descobrem o mundo pela primeira vez”⁴⁷. Assim, para Calvino, Stendhal havia intuído aquilo que mais tarde se tornaria consciência comum na literatura mundial.

Ele menciona também a escolha literária de Mark Twain, de escrever história para crianças que, na verdade, são direcionadas a adultos. As histórias de Tom Sawyer e Huckleberry Finn navegando o Mississipi, “entre embarcações carregadas de lenha e plantações repletas de escravos”⁴⁸, escritas em linguagem coloquial, são exemplos dessa maneira de tratar as questões de uma sociedade sem submergir no pessimismo.

Na literatura de Robert Louis Stevenson, o autor italiano também apontará procedimento semelhante, reconhecível não necessariamente na escolha de protagonistas

⁴⁶ Op.cit. p. 41.

⁴⁷ Op. cit. p. 41.

⁴⁸ Op. cit. p. 42.

juvenis, mas através da maneira límpida e leve que deu às suas histórias de piratas e rebeldes escoceses, marcadas pelo maniqueísmo nos confrontos entre virtude e crueldade. Para o escritor italiano, na recusa de Stevenson ao “mundo como é” não há um sentido de evasão, “mas a profissão de uma fé na qual valores morais e valores poéticos são uma coisa só”.⁴⁹

Aparentemente, através da presença dos protagonistas juvenis o romance preserva o frescor, positividade e acertividade da aventura, da interrogação e da prova a ser vencida pela razão, elementos romanescos evidenciados como de grande importância na avaliação de Calvino.

Porém, em Kipling, Calvino percebe que “a épica infantil carrega-se dos males do século que sobrevém, ainda que de bom grado sejamos tentados a esquecê-los, diante de seus Mogli ou seus Kim, a não considerar que sua agilidade é movida pela carga energética das novas mitologias vitalistas, pela ética do novo credo imperialista”⁵⁰.

Aproximando-se do fim da reflexão, Calvino apontará para o fato de que no século XX:

O mito épico da infância recua para o intrincado jardim da interioridade que a nova sensibilidade psicológica descerrou. Proust e Alain Fournier são contemporâneos de Törless de Musil. O *vert paradis des amours enfantins* abre o caminho para todos os infernos. O mundo tem um rosto feroz e a infância aparece como uma crua iniciação aos olhos maravilhados e intrépidos do garoto Nick, o protagonista autobiográfico dos primeiros contos de Hemingway. O pai de Nick, médico, tendo de assistir uma parturiente no *Campo indiano*, opera-a com um canivete de pesca, enquanto o marido, silenciosamente, não suportando a visão do sofrimento da esposa, degola-se. Nick viu tudo: o seu aprendizado é um treino para suportar a brutalidade do mundo.⁵¹

Aparentemente, a negatividade do mundo invade também a infância. Através do discurso da psicanálise freudiana, o espaço protegido da infância é violado pelo julgamento dessa nova forma de interpretar o comportamento humano, trazendo para dentro da literatura um olhar impiedoso sobre a infância, como sendo o espaço dos primeiros traumas que influenciarão o comportamento adulto.

Com Hemingway inicia-se uma reflexão sobre a barbárie que tingirá as reflexões posteriores até a finalização do ensaio. A literatura do norte-americano é apontada como

⁴⁹ Op. cit. p. 42.

⁵⁰ Op. cit. p.42.

⁵¹ CALVINO, Italo. *Natureza e história no romance*. In: *Assunto encerrado – Discursos de literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p.42.

aquela em que o que conta é o confronto com a *natureza*, é o saber-se à altura das situações, como um bom jogador que conhece e aplica a seu favor as regras de um jogo:

O herói de Hemingway quer identificar-se com as ações que executa, ser ele mesmo na soma de seus gestos. Na adesão de uma técnica manual, ou, de todo modo prática; procura não ter outro problema, outro compromisso que o saber fazer direito aquilo que está fazendo: pescar, caçar, explodir uma ponte ou fazer amor. Mas em volta, sempre há algo de que quer escapar, um sentimento de futilidade de tudo, de desespero, de derrota, de morte.⁵²

No universo de Hemingway as regras esportivas têm o peso de regras morais e, surpreendentemente, o comportamento das personagens não muda, quer o cenário seja um rio no qual se pratica a pesca esportiva, quer se trate do cenário sanguinolento da primeira guerra mundial ou da guerra civil espanhola. “A realidade de violência e barbárie de nosso século está presente também quando se vai pacificamente à pesca. Hemingway jamais é partidário da violência, mas aceita esse cenário de massacre como o cenário natural do homem contemporâneo”⁵³. E a maneira de manter-se ligado ao mundo é através da exatidão técnica de qualquer prática, como forma de manter uma aparente sanidade em meio à barbárie.

Calvino afirma que a literatura de Hemingway incide sobre as mesmas questões que atormentavam Tolstoi e Dostoievski, que viam o mundo à beira de uma destruição necessária para uma reconstrução posterior. Entretanto, essas questões se tornaram bem mais angustiantes no momento em que Hemingway escreveu suas obras, quando a civilização desembocava numa sucessão infindável de massacres.

Na visão calviniana, no século XX a imagem da violência funde natureza e história, parece haver uma confirmação do pensamento de Gogol e Tolstoi que viam a violência como uma “força inelutável que contém o bem e o mal”⁵⁴.

Seguindo no caminho dessa percepção da violência como força inelutável, o escritor italiano menciona William Faulkner que, nos Estados Unidos, retoma o discurso dos grandes russos, particularmente de Dostoievski. De acordo com o escritor italiano, em sua obra “os delitos mais atrozes se colorem de fatalidade e cada um – vítima e assassino – é culpado além da própria inocência e inocente além de suas próprias culpas.”⁵⁵

O escritor italiano identifica traçado semelhante ao dos romancistas até então mencionados também naquela que ele nomeia como “narrativa alegórica”, produzida por

⁵² Op. cit. p.44.

⁵³ Op. cit. p.44.

⁵⁴ Op. cit. p.45.

⁵⁵ Op. cit. p.45.

Kafka, na qual o homem é “condenado por uma autoridade incognoscível”. No teatro de Brecht, analogamente, a bondade dos homens, para sobreviver, deve mascarar-se de maldade e violência, assim como em *Guernica*, de Picasso, onde a imagem fixada é de uma humanidade “perturbada depois do primeiro bombardeio alemão a uma cidade espanhola”⁵⁶.

Ao refletir sobre o romance em 1958, o discurso calviniano reincide sobre a temática que já o ocupava nos primeiros anos de sua carreira: o mundo ofendido pela realidade de massacre que o assola. E Calvino menciona Silvestro, o personagem de Vittorini, que encontra nas noites sicilianas uma metafórica proposta de resistência no amolador que procura “lâminas para afiar, dentes para tornar agudos, para se rebelar contra o massacre”. Trata-se de um mundo absurdo “para quem chegou a se sentir estranho à lógica do todo” ou ainda, referindo-se a *O Estrangeiro*, de Camus, “um mundo totalmente estranho à lógica”, uma vez que para Meursault, o protagonista, “a violência já não tem mais significado e o assassinato é um gesto igual a qualquer outro gesto da existência.”⁵⁷

O que se segue a essas declarações sobre as obras produzidas no pós-guerra é um apaixonado manifesto em favor de uma literatura que dê consciência das coisas do mundo em toda a sua negatividade, sem edulcorar, sem qualquer conforto, que faça “explodir sob nossos olhos a carga moral dos fatos, para que nós reajamos.” Afirma, defendendo Camus e Vittorini, que se há algum cinismo ou monstruosidade na literatura desses escritores, elas valem para “acordar nossas reações morais amortecidas pelo hábito de aceitar o mundo como é”, porém, sempre se desviando de um olhar inocente sobre o comportamento humano:

O humanismo de nosso tempo aceita o desafio do terror que lhe é lançado pela época dos bombardeios atômicos, dos campos de concentração, das câmaras de tortura que ainda nesse momento, em outros lugares do mundo, ecoam os gritos dos que são submetidos ao suplício; o humanismo de nosso tempo se esforça para não fechar os olhos diante das piores imagens e para manter-se em pé, apertando os dentes. Mas eis que, com o tempo, também essa postura de frio estoicismo pode tornar-se hábito, indiferença, não mais um cinismo fingido em razão de uma piedade real, mas cinismo de fato, de fundo, pobreza moral.⁵⁸

Em oposição a essa postura literária comentada pelo escritor, que tem sua face dupla de desautomatização ou possibilidade de favorecimento da indiferença diante da barbárie reinante, o romance de Boris Pasternak, *O doutor Jivago*, é apontado como portador de uma voz diversa. De acordo com Calvino, apesar de Pasternak fazer com que seus leitores assistam

⁵⁶ Op. cit. p.45.

⁵⁷ Op. cit. p. 45.

⁵⁸ CALVINO, Italo. *Natureza e história no romance*. In: *Assunto encerrado – Discursos de literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 44-45.

à já habitual sucessão de violências, elas não são aceitas como tais, como se pode entender que ocorre nas obras dos escritores anteriormente mencionados, em que a violência é “aceita como um dado pelo qual se deve passar para superá-la poeticamente, para compreendê-la e purificar-se dela”⁵⁹. Pasternak, ao contrário, a repele de modo constante e explícito.

Porém, se por um lado a violência é vigorosamente rechaçada na obra de Pasternak, por outro há uma passividade no que diz respeito à postura contemplativa diante do devir da história que é visto como fluir natural e inconsciente. Tal visão do processo histórico será comentada por Calvino com significativo desalento no artigo *Pasternak e La rivoluzione*, escrito para a revista “Passato e Presente”, publicado em 1958, mesmo ano de *Natura e storia nel romanzo*, pois sinaliza uma rendição ao processo histórico em lugar de uma crença na possibilidade de empenho humano para definir sua configuração:

O poeta procura englobar em um único discurso natureza e história humana, privada e pública, para uma definição total da vida – o perfume das tílias, o ruído da multidão revolucionária enquanto o trem de Jivago, em 1917, vai em direção a Moscou. Com relação à História, Pasternak continua a polêmica de Tolstoi: não são os poucos grandes homens a fazer história, tampouco os muitos e pequenos homens; a história se move como o reino vegetal, como o bosque que se transforma na primavera. Daí derivam dois aspectos fundamentais da concepção de Pasternak: o primeiro é o sentido de sacralidade da história, vista como um fazer-se solene, transcendente ao homem, exaltante mesmo em sua tragicidade; o segundo é uma implícita desconfiança no *fazer* dos homens, na autoconstrução de seu destino, na modificação consciente da natureza e da sociedade; a experiência de Jivago chega à contemplação, à perseguição exclusiva de uma perfeição interior.⁶⁰

Em função da contigüidade entre as reflexões sobre a “angústia da violência” em Pasternak, Calvino menciona *Prima che il gallo canti*, de Cesare Pavese. Dentre os paralelos que são feitos entre as duas obras, o que nos parece mais significativo é a comparação entre o posicionamento dos dois intelectuais que protagonizam as obras. Ambos desejam se eximir de sua responsabilidade histórica, mas no caso da personagem pavesiana isso não é possível, pois a colina na qual buscou refúgio é invadida pelos fugitivos de bombardeios aéreos noturnos. Como diz Calvino, “a guerra povoa aquela natureza de outros, da história”. A personagem, em meio à guerra civil, se vê por fim comprometida com um conflito do qual não queria participar, “a natureza que era para ele fuga da história é agora história e sangue, onde quer

⁵⁹ Op. cit. p. 46.

⁶⁰ Op. cit. p.46.

que ele pouse os olhos: a sua fuga é uma ilusão. Descobre que também a sua vida anterior era história, com suas responsabilidades, suas culpas”⁶¹.

Calvino termina essa significativa reflexão sobre o romance de Pavese, afirmando que não é possível “ficar fora da história, não podemos nos recusar a fazer tudo aquilo que pudermos para deixar uma pegada racional e humana no mundo, quanto mais ele se configurar diante de nós como insensato e feroz”⁶².

A porção final do ensaio dedica-se a criticar certo tipo de literatura que, segundo o autor, teria deixado de se responsabilizar por opor à história e à natureza um ponto de vista humano e racional. Antecipa-se aqui a temática que será mais detalhadamente desenvolvida em *Il mare dell’oggettività*, em 1959.

Calvino, refletindo sobre a poesia de Dylan Thomas, declara que esta destrói, através do tecido de suas analogias, cada diferença entre o ser humano e o “amontoado de matéria viva”. A literatura produzida por alguns escritores do século XX teria aberto mão de seu papel de opor a razão humana à natureza e à história para representar “o fluxo da vida biológica que percorre a todos, a continuidade entre o fluir da linfa, dos sumos terrestres, do sangue das veias e do murmúrio e fragor humano”⁶³.

Após mencionar Kandinski, Joyce e os surrealistas como aqueles que praticaram em sua arte uma subjetividade que pareceria querer negar “a cidadania do homem em um mundo objetivo” para fazê-lo imergir no fluxo de seu “monólogo interior e seu automatismo inconsciente”, Calvino opõe a essa subjetividade quase tirânica o seu extremo oposto: o mar de objetividade no qual navegou inicialmente Sartre, com seu *A náusea* – em que o protagonista “olhando-se no espelho, perde a consciência da própria individualidade” – e posteriormente, Robbe-Grillet e Michel Buttor. Dentre esses três franceses, Sartre se destaca positivamente, pois a perda da consciência da individualidade se estabelecia como ponto de partida negativo para postular o “conhecimento de si, a escolha, a liberdade”⁶⁴. Quanto a Buttor, Calvino deixa uma interrogação:

(...) *La modification*, que ganhou o Prix Ranaudot, um processo de consciência é contado inteiramente através de objetos, tudo através de sensações externas, as coisas mais insignificantes que caem sob os olhos do protagonista, e no suceder-se desses dados objetivos consiste o processo mental da personagem, o conto. É a anulação da consciência ou uma via para sua reafirmação?⁶⁵

⁶¹ Op. cit. p.48.

⁶² Op. cit.p.49.

⁶³ Op. cit. p. 50.

⁶⁴ Op. cit. p. 50.

⁶⁵ Op. cit. p.50.

O ensaio se encerra com uma reflexão sobre *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda. Apesar de a cidade de Roma ser apresentada no romance gaddiano como um “imenso e viscoso caldeirão de povos, linguagens e dialetos, de civilizações, sujeira e sublimidade”, num fluxo de objetividade, para Calvino do “aprofundamento do autor e do leitor no borbulhar da matéria narrada nasce um sentido de perturbação, mas essa perturbação é ponto de partida de um juízo” e através dele é possível ao leitor obter certo distanciamento histórico e se perceber distinto da “matéria em ebulição”, o que possibilitaria o restabelecimento de uma relação entre “consciência de si e dados da história e da natureza”⁶⁶.

As últimas sentenças se configuram como um manifesto em favor do destacamento da individualidade e da vontade humana do “mar da objetividade” e uma reafirmação da crença na necessidade de condução do curso da história por parte do homem. Assim, Calvino termina declarando:

Por isso, queremos nos remeter a uma linha de obstinação *apesar de tudo* o que liga as mais árduas posturas em relação ao mundo que fomos delineando, como na aula mais desprovida de ilusões e mais carregada de uma força positiva que podemos extrair hoje dos livros e da vida.⁶⁷

⁶⁶ Op. cit. p. 51.

⁶⁷ Op. Cit. p.49.

2. A dissolução do trinômio oitocentista, *indivíduo, história e sociedade* e o vale da “parábola humana” calviniana

O longo ensaio que acabamos de percorrer constitui-se como uma reorganização de escritos anteriormente publicados por Calvino e também como antecipação dos subseqüentes. Em *Natura e storia nel romanzo* encontramos uma espécie de síntese dos ensaios que foram produzidos ao longo dos anos de 1940 e 1950 sobre narradores que podem ser considerados os *clássicos* de Calvino e que, de modo muito criterioso, foram reunidos após a morte do escritor, sob esse título nos *Saggi*.

Em *Natura e storia* percebemos ainda a persistência na aposta – evidenciada em 1955 nas declarações de poética de *Il midollo del leone* – em uma literatura que pudesse ter efeito sobre a história humana através de lições de força transmitidas a partir da construção de personagens “plenos de inteligência, coragem e apetite, mas nunca entusiastas, nunca satisfeitos, nunca velhacos ou arrogantes”, personagens cujas ações fossem marcadas pelo enfrentamento lúcido de desafios e reafirmassem a crença na capacidade humana de se manter à altura das provas que a vida pode impor ao indivíduo. Em *Il midollo del leone*, Calvino claramente afirma que os clássicos que mais o interessavam situavam-se no “arco que vai de Defoe a Stendhal, um arco que abraça toda a lucidez setecentista”⁶⁸.

Faz-se necessário notar que em 1958, em *Natura e storia nel romanzo*, o arco proposto três anos antes é estendido e as reflexões de Calvino passam a abarcar romances que já estavam inevitavelmente marcados pelos acontecimentos históricos que o autor havia considerado em *Il midollo del leone* através da expressão de sua consciência de viver no “ponto mais baixo da parábola humana, de viver entre Buchenwald e a bomba H”⁶⁹. Entretanto, a própria ideia de “parábola humana” pressupõe que haveria o momento em que esta ascendesse e houvesse a superação daquele momento negativo da história.

Contudo, não seria equivocado considerar que seu pedido de desligamento do PCI, em 1957 – após a decepção com o stalinismo e a dissolução dos regimes comunistas na Hungria e na Polônia – tenha ocorrido em função de algo que nomearemos como o início da desconfiança de que a “parábola humana” estivesse longe de perfazer a porção ascendente de sua curvatura. Ainda que Calvino tenha se proposto a permanecer em militância fora do partido, numa participação na vida democrática mais eficaz em função de sua independência, vivia-se uma queda das certezas ideológicas e políticas e uma desconfiança nesse tipo de

⁶⁸ Op. Cit. p. 22.

⁶⁹ Op. cit. p. 22.

participação na construção da história, que poderiam ser consideradas como elementos constituintes do conflito perceptível em *Natura e storia nel romanzo* e que se manifesta justamente pela gradativa evidência da existência de uma cisão entre os três termos propostos por Calvino como baliza para a reflexão sobre os romances: *indivíduo, natureza e história*.

Notemos que nas declarações sobre *Guerra e Paz*, a relação entre os três elementos é referida, nas palavras de Calvino, como “fascinante”: o equilíbrio entre indivíduo, “com sua consciência de si”, natureza “como símbolo de vida ultra-individual, que ultrapassa o homem” e história “em seu transcorrer, em sua busca de um sentido” que é constituído pelas buscas dos indivíduos autoconscientes. Nós diríamos que mais do que fascinante, a organização romanesca desses componentes nessa combinação é reconfortante, apaziguadora. É portadora de um ideal de equilíbrio e harmonia entre os elementos do trinômio proposto por Calvino que já se encontravam inviabilizados naquele momento, como o próprio autor nos levará a concluir até o final do ensaio.

Porém, apesar do equilíbrio entre as três variáveis estar absolutamente ameaçado, o escritor italiano evidencia seu apreço – e nostalgia, quem sabe – por ele ao prosseguir no propósito de evidenciar sua presença em outros clássicos da literatura oitocentista. Em Balzac, ele o encontra na percepção de que a relação desse autor com a cidade é ainda a mesma que seria possível estabelecer com a natureza. A Paris balzaquiana é uma “cidade-selva” e suas personagens são ainda verdadeiros “homens da natureza”, de modo que, ainda que em função de certa insistência de Balzac – identificada por Calvino – em não admitir que “a luta com a sociedade oferece dificuldades bem diferentes do que aquela que se estabelece com a natureza”⁷⁰, percebemos preservada a linearidade na relação entre indivíduo e natureza. Mark Twain, R. L. Stevenson e Conrad são também exemplos de escritores em cujas narrativas o trinômio aparece na justa medida. Especialmente em Conrad, que já mencionamos anteriormente a propósito do apreço de Calvino pela aventura tal qual ela se apresenta em suas narrativas. Há o indivíduo, que na literatura conradiana se configura como homem do mar, com seu intelecto, sua capacidade de julgamento, sua habilidade técnica, há a natureza, em sua força irracional que se estabelece como desafio à capacidade humana de resistir ao seu poder e há a história, identificada a partir do contexto de transformação sofrida pela marinha mercante em função da passagem da navegação à vela para aquela a vapor.

⁷⁰Op. Cit. p. 35.

A partir de Hemingway, porém, essa linearidade de relações entre os elementos do trinômio é rompida e justamente o fato de sua literatura silenciar essa ruptura é o que faz com que ela seja tão perturbadora. O homem de Hemingway se relaciona com as ações absolutamente anti-naturais praticadas na guerra como se fossem as ações habituais da antiga relação indivíduo-natureza-história. Mas aqui algo acontece. Parece-nos o início da curva descendente na parábola da história, para manter a imagem do próprio Calvino.

As obras que serão referidas a partir de então – *A Náusea*, *O Processo*, *La jalousie*, *Quer pasticciaccio brutto della via Merulana* – são claramente pertencentes a um universo sócio-histórico inconciliável com aquele do romance oitocentista. Aqui, a visão de história, natureza, pensamento estão próximas da configuração que Calvino descreve no essencial ensaio de 1967, *Cibernetica e fantasmi: appunti sulla narrativa come processo combinatorio*:

Na maneira como a cultura de hoje vê o mundo, há uma tendência que surge concomitantemente de diversas partes: o mundo em seus vários aspectos é visto mais como discreto do que como contínuo (...). O pensamento que até ontem nos parecia coisa fluida – evocava para nós imagens lineares, como a de um rio que corre ou a de um fio que se desenrola, ou então imagens gasosas, como uma espécie de nuvem, tanto assim que era frequentemente chamado de “o espírito” – hoje tendemos a vê-lo como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito de órgãos sensoriais de controle (...). O processo hoje em curso é o de uma reconquista da descontinuidade, divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo isso que é fluxo contínuo, gama de nuances que se descolorem umas nas outras. O século XIX, de Hegel a Darwin, assistiu ao triunfo da continuidade biológica, que superava todas as rupturas das antíteses dialéticas e das mutações genéticas. Hoje esta perspectiva mudou radicalmente: na história não acompanhamos mais o curso de um espírito imanente aos fatos do mundo, mas as curvas dos diagramas estatísticos, a pesquisa histórica se matematizando cada vez mais.⁷¹

Natura e storia nel romanzo, portanto, percorre o caminho da desagregação ou quem sabe, deterioração da relação entre natureza, indivíduo e história. E a intensificação dessa consciência na trajetória literária de Calvino é algo digno de exame mais acurado, pois, a aguda percepção dessa ruptura por parte do escritor nos parece fundamental para a configuração de sua poética nos anos subseqüentes.

A respeito da inconciliabilidade entre indivíduo, história e natureza, encontramos em *Le capre di Bikini*⁷² – trabalho do crítico Gian Carlo Ferretti que leva o título de um texto

⁷¹CALVINO, Italo. *Cibernetica e fantasmi. Notas sobre a narrativa como processo combinatorio*. In: *Assunto encerrado – Discursos de literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 200-201.

⁷²FERRETTI, G. C. *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*. Roma: Editori Reuniti, 1989, p. 9; 33.

jornalístico de Calvino, publicado em 17 de novembro de 1946 na terceira página do *L'Unità*⁷³ – um importante conjunto de observações.

Nesse pequeno texto de 1946, Calvino tece reflexões a respeito da comemoração feita na Califórnia, pela associação de criadores de gado caprino, em memória das cabras que morreram no bombardeio a Biquíni, “sacrificadas pelo bem da humanidade”. Diante desse acontecimento, o escritor se pergunta o que teriam pensado sobre os homens as cabras de Biquíni, assim como recorda o embaraço que sentia ao ser observado por um cão ao qual ele atribuía um julgamento negativo das estranhas ações habitualmente executadas pelos homens – barbear-se, sentar-se à escrivaninha para trabalhar – como sendo “ofensas à ordem elementar das coisas”. Desse modo, conforme Ferretti demonstra, Calvino estaria aludindo ao fato de existir uma ordem humano-racional apenas superficial, que esconderia sob si a desordem, a “ofensa” à ordem da alteridade natural. Haveria então uma culpabilidade insensata do homem, representada pela bomba, pela guerra deflagrada, contrastando com a perplexidade inocente da natureza representada pelas cabras ou pelo cão. Tal cenário, como evidencia Ferretti, coloca em discussão a contraposição racionalidade, humana-irracionalidade e animal, mostrando os primeiros sinais de uma subentendida falta de fé, por parte do escritor italiano, na razão do homem moderno e em sua tensão cognoscitiva, em sua capacidade de projetar e de progredir.

Não obstante essa precoce desconfiança na razão humana, Calvino deixará declarações de ardente aposta em sua capacidade de participação no rumo da história, como aquelas que encontramos em *Il midollo del leone* ou mesmo ao final de *Natura e storia nel romanzo*, e nos parece que a ética dos romances oitocentistas, mais do que os acontecimentos do ambiente sócio-histórico no qual estava inserido, nutriu esse crédito dado à razão humana. Porém, ao olharmos para *Le capre di Bikini*, inevitavelmente reconhecemos a temática do “mundo ofendido”, que aparece em *Natura e storia nel romanzo* a propósito da literatura de Vittorini.

Fica claro para nós que Calvino, desde as intervenções jornalísticas de 1946, assim como nesse ensaio de 1958, já não acreditava mais na possibilidade de uma relação harmônica entre natureza, história e indivíduo e, como é possível depreender do desenvolvimento de *Natura e storia nel romanzo*, se o “romance-romance” – como o próprio autor o nomeara em 1953 em *Mancata fortuna del romanzo italiano* – é constituído a partir da articulação linear desse trinômio, então, essa forma literária estava definitivamente inviabilizada.

⁷³ CALVINO, Italo. *Le capre ci guardano, Soggezione di un cane, Il marxismo spiegato ai gatti, Da Esopo a Disney – Scritti di politica e di costumi*. In: Italo Calvino – Saggi (1945-1985), a cura di Mario Barenghi. Vol. 2 Milano: Meridiani Mondadori, 1995.

E ainda assim, há algo de sua essência, ou ao menos algo de como a essência do romanesco era percebida por Calvino, que persiste. Trata-se da postura interrogativa do indivíduo com relação ao mundo, a postura de tensão cognoscitiva, de desafio, de prova, de aventura, na acepção que anteriormente havíamos mencionado, postura essa que Calvino identifica nas personagens romanescas de Stendhal, Puchkin, Conrad, de cujas ações é possível extrair a substância medular nutritiva de que se fala em *Il midollo del leone*.

É na trilha dessa postura privilegiada por Calvino, sobrevivente do desencanto com a habilidade do homem de relacionar-se racionalmente de maneira produtiva com o seu meio, que examinaremos ainda alguns outros ensaios, visando entender qual a alternativa encontrada por Calvino no que tange à necessidade de eleger uma nova forma literária que tomasse o lugar do romance oitocentista já superado e, ao mesmo tempo reproduzisse essa relação inquieta e interrogativa com relação ao mundo. Pois, segundo acreditamos, essa passa a ser a maneira de Calvino de continuar ética e moralmente empenhado na construção de uma sociedade que ele declarou, em várias ocasiões, não mais compreender, mas que talvez ele compreendesse bem o bastante para suspeitar que seus esforços pudessem ser vãos, sem se permitir, entretanto, abandonar o desafio, pois cria ser “necessário preparar o homem para que ele soubesse que não é menos homem quando suas batalhas são sem esperança, que a dignidade humana se realiza no modo através do qual enfrenta a vida, ainda que seja vencido”⁷⁴.

⁷⁴ CALVINO, Italo. *Natura e storia nel romanzo*. In: Italo Calvino – Saggi (1945-1985), Milano: Meridiani Mondadori, p.35.

3. A literatura italiana e a vocação não romanesca: entre o romance e o ensaio

Após percorrermos um ensaio como *Natura e storia nel romanzo*, no qual a literatura ocidental, muito mais que a italiana, é colocada em discussão, nos voltaremos agora para um significativo ensaio escrito em 1965 para “Il menabò di letteratura”, número 8, a propósito da *Hilarotragoedia*, de Giorgio Manganelli. Nele estão congregadas as questões que foram levantadas inicialmente no discurso que seria transmitido pela RAI, sobre a fortuna do romance italiano e sobre o estatuto do romance na cultura ocidental, acompanhadas por nós através de *Natura e storia nel romanzo*, nos permitindo refletir mais profundamente sobre duas importantes motivações da intensa reflexão do escritor italiano sobre o romance: o imperativo do romance mantido por muitos anos na cultura italiana e a necessidade de sua superação no contexto da literatura contemporânea como um todo.

Interessante notar que no discurso calviniano as ideias que se associam à percepção da necessidade de superação do romance vão em duas direções que tendem a convergir. A primeira, que acabamos de explorar longamente a propósito de *Natura e storia*, diz respeito à percepção de uma impossibilidade histórica, temporal de permanecer escrevendo romances. A segunda conecta-se a uma espécie de crença na vocação não romanesca da literatura italiana, que Calvino parece defender em alguns momentos, incitando os escritores de seu país a se renderem e tirarem partido dela. Assim, parece-nos que na obra de Calvino há a confluência entre essas duas ideias a respeito da superação do romance em termos de literatura nacional e com relação à literatura ocidental como um todo, pois em função da necessidade de buscar formas mais adequadas para fazer face aos novos desafios da realidade, estabelece suas obras como laboratório de experimentações literárias. Mas essas experimentações – como o próprio escritor constata na entrevista dada à revista “L’Approdo letterario”, em 1968⁷⁵ – o levam na direção de uma profunda relação com a tradição italiana, principalmente através do ensaísmo que reaparece constantemente na organização de suas obras.

O ensaio escrito para “Il menabò di letteratura” sob o título de *Notizie sul Giorgio Manganelli* é um importante documento sobre o posicionamento intelectual de Calvino no cenário italiano da metade da década de 1960. É significativo que inicie seu ensaio falando a respeito da mudança de perfil dos escritores que entravam na “literatura militante” tendo atrás

⁷⁵CALVINO, Italo. *Due interviste su scienza e letteratura*. In: Italo Calvino - Saggi (1945-1985). Milano: Mondadori, 1995, p.233.

de si um longo currículo de estudos acadêmicos especializados, que os escritores de gerações anteriores não possuíam.

(...) Até ontem a literatura se colocava diante da universidade como porta-voz da ‘vida’ (ou da vida moderna de acordo com a inclinação ideológica); a cultura (às vezes também de primeira ordem) dos escritores e dos poetas se caracterizava por ser ditada pelos interesses de ‘fora’; cada vez que um literato militante – frequentemente um crítico – obtinha a cátedra universitária, isso significava lá dentro a afirmação de uma cultura diversa. Hoje a direção da polêmica parece ter se invertido: da universidade versus o ‘fora’; para a nova ‘leva’ literária não somente as mais modernas metodologias especializadas, usadas uma de cada vez ou todas juntas, mas também a bibliografia erudita, o latim dos incunábulo, as figuras da escolástica, são instrumentos de crítica à vida moderna.⁷⁶

O motivo mais imediato para que Calvino faça essa observação inicial é o fato de Manganelli pertencer a esse grupo de escritores oriundos do meio acadêmico, contudo, podemos supor que as declarações de Calvino fossem uma tentativa de reagir e se situar dentro de um contexto literário italiano que estava em modificação, entre outros motivos, pelo influxo de teorias forjadas nas universidades que passam a estar cada vez mais presentes nas obras literárias desses novos escritores-acadêmicos. Nesse período, os primeiros estudos pós-estruturalistas já estavam em curso e o escritor italiano, sempre atento aos movimentos do meio intelectual europeu, não poderia deixar de medir suas reflexões literárias – que no ensaio sobre Manganelli ele situa como reflexões vindas de “fora” da perspectiva acadêmica – com essas que justamente vinham de “dentro” do meio acadêmico. Assim, Manganelli e sua literatura são o primeiro plano do texto, mas há um segundo plano: o das teorias pós-estruturalistas, às quais Calvino experimenta, colocando-se na posição do empirista, o escritor de “fora do meio acadêmico”, que põe à prova as teorizações dos de “dentro”.

Notemos que há um jogo de oposições que se prolifera ao longo do ensaio: há os escritores de *dentro* do meio acadêmico e os de *fora* do meio acadêmico, há a literatura de *dentro* da Itália e a de *fora* da Itália e esse *fora* acaba sendo representado pela literatura e teoria literária de um único país, a França. É a tradição literária francesa que Calvino contrapõe nesse ensaio às tentativas de construir uma tradição romanesca na Itália e são oriundos do contexto acadêmico francês os termos que ele experimenta ao procurar identificar o conceito barthesiano de *écriture* à sua concepção sobre a prosa italiana.

⁷⁶CALVINO, Italo. *Notizie su Giorgio Manganelli*. In: Italo Calvino - Saggi (1945-1985). Milano: Mondadori, 1995, p. 1154 [Trad. Da A.]

Calvino aponta para o fato de que durante duas décadas do século XX, houve na Itália uma espécie de obsessão pela construção de uma tradição romanesca ainda inexistente:

Penso no lugar que o romance ocupou em nossas preocupações (de nós todos juntos corresponsáveis e vítimas da nossa situação literária) primeiro como ‘imperativo do romance’ que no intervalo de vinte anos 1940 a 1960 teve tanto peso, seja positivo (havia aquele atraso italiano que se desejava procurar recuperar de qualquer modo) seja negativo (pela armadilha retardadora na qual caíram mesmo os mais advertidos, que teriam tido os meios culturais para não dar ouvidos e ir adiante; e pelos ainda jovens as ambições mal colocadas, os talentos desperdiçados, as fadigas inúteis).⁷⁷ (grifo meu)

Sabemos que ele próprio durante os anos de 1950, se incumbira da tarefa de contribuir com esse projeto literário que pairava sobre a cabeça dos escritores italianos desse período, através da tentativa de romance sobre o operariado *I Giovanni del Pò*⁷⁸. A constatação da inconsistência da tradição romanesca italiana parece ser uma espécie de derrota intelectual coletiva difícil de ser superada. Contudo, Calvino encontra nos rumos tomados pelas pesquisas literárias daquele momento, assim como na já discutida inadequação da forma romanesca para dar corpo ao material literário oferecido pela realidade contemporânea, uma maneira de reverter o discurso negativo sobre a situação italiana diante da incipiência de sua tradição romanesca:

Talvez tenha chegado o momento de transformar o nosso irrecuperável atraso em vantagem, no sentido de que a nossa é uma literatura menos ‘especializada’. (...) A especialização, no sentido do romance dos séculos XVIII e XIX atingiu apenas ligeiramente nossa literatura, na qual a noção de prosa permaneceu dominante sobre cada distinção de gêneros, compreendendo uma continuidade desde o século XII até hoje. Se aprofundarmos esta idéia de *prosa* como escritura que se amalgama para nos dar uma explicação das coisas, será daí que poderemos nos inserir na problemática atual da *écriture* com algo a dizer, será daí que os crustáceos de Ponge não nos serão estranhos, e talvez se tornará ainda mais próximo o discurso de Leiris, quanto tira fora das zonas obscuras da própria consciência a gênese de qualquer signo: da consciência, mais do que da exaustão das formas romanescas.⁷⁹

O escritor valora a literatura italiana como aquela que teria mais chances – dentro de uma visão biologicizada do fenômeno literário⁸⁰ – de se adaptar aos desafios que a realidade

⁷⁷ Op. cit. p.1155.

⁷⁸ CALVINO, Italo. *I Giovanni del Pò*. In: Romanzi e Racconti. Vol. 2. Milano: Meridiani Mondadori, 1995.

⁷⁹ Op.cit. p.1156.

⁸⁰ Calvino diz: Uso o termo ‘especialização’ como usa a biologia, na teoria da evolução: uma espécie animal mais ‘especializada’ é aquela que desenvolveu demais suas características em relação a circunstâncias particulares e como tal, terá mais dificuldades de adaptar-se a novas situações. Op. cit. p.1155-1156. [Trad. da A.]

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

Ao propor a noção de prosa, Calvino a associa ao conceito barthesiano de *écriture*⁸¹, sinalizando que suas reflexões sobre o romance já estavam travando diálogo com as teorias pós-estruturalistas que começavam a ser desenvolvidas a partir da década de 1950. Posteriormente, Calvino fará uma incursão no universo acadêmico cujas teorias propunham novos questionamentos aos escritores de *dentro* e de *fora*, assistindo os dois seminários de Roland Barthes sobre a novela de Balzac, *Sarrasine* na *École de Hautes Etudes* de Sorbonne, em 1968. Aqui, porém, numa das primeiras aparições textuais de diálogo com essas teorias – ao contrário do que as análises de alguns críticos da ficção calviniana das décadas de 1960 e 1970 nos levam a pensar quando insistem no caráter desestoricizado e auto-referencial da obra calviniana produzida a partir desse período – Calvino não abandona a tradição de seu país para fazer tabula rasa da literatura e reconstruí-la a partir dessas novas teorias, ao contrário, ele faz um exercício de interpretação da tradição literária italiana a partir delas.

É importante lembrar que, um ano após a publicação de *Cibernetica e fantasmi* (1967) – texto no qual Calvino reflete mais intensamente sobre essas teorias, porém sempre com um distanciamento e uma cautela que não podem ser ignorados – na já mencionada entrevista à revista “L’Approdo letterario” esse ancoramento na tradição italiana fica bastante evidente. Nela, mantendo essa atenção dada à *prosa* italiana, Calvino identifica Galileu como o maior escritor italiano. E, referindo-se aos protestos do crítico Carlo Cassola que considera Dante como o maior escritor italiano, pois Galileu era um cientista e não um literato, Calvino explica que tanto Galileu quanto Dante procuravam construir obras que se configurassem como “enciclopédia cosmológica”, que ambos desejavam construir “uma imagem do universo”⁸². E será na direção da obra literária como “mapa do mundo” e daquilo que é possível conhecer, que a literatura calviniana prosseguirá tornando-se cada vez mais tributária dessa atitude cognoscitiva e inquieta que é a essência do ensaísmo de Galileu e de tantos outros

⁸¹Língua e estilo são duas forças cegas; a *écriture* é um ato de solidariedade histórica [...] é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social [...]. No centro da problemática literária que começa apenas com ela, a *écriture* é, portanto, essencialmente a moral da forma, é a escolha da área social em cujo âmbito o escritor decide situar a Natureza da própria linguagem. Mas esta área não é, absolutamente, aquela de um efetivo consumo. Não se trata de escolher um grupo social para o qual escrever [...] O que se faz é uma escolha de consciência e não de eficácia. A *écriture* é um modo de pensar a literatura e não de divulgá-la. BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, 1953 apud BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio*, 2001, p.52 [Trad. da A.]

⁸²Op.cit. p.232.

identificáveis na literatura italiana e será também, segundo nossa interpretação, a principal solução adotada por Calvino em contrapartida ao romanesco:

Esta é uma vocação profunda da literatura italiana, que passa de Dante a Galileu: a obra literária como mapa do mundo e do saber, a escrita movida por um impulso cognoscitivo que é ora teológico ora especulativo, ora bruxesco ora enciclopédico ora de filosofia natural ora de observação e transfiguração visionária. É uma vocação em toda a literatura européia, mas que na literatura italiana foi, diria, dominante nas mais diversas formas, e faz dela uma literatura tão diferente das outras, tão difícil, mas também tão insubstituível. Esse veio, nos últimos séculos se tornou mais esporádico, e desde então, claro, a literatura italiana viu diminuir a sua importância: hoje talvez, tenha chegado a hora de retomá-la. Tenho de dizer que nos últimos tempos – talvez por causa do tipo de coisas que comecei a escrever – a literatura italiana se tornou para mim mais indispensável do que antes; em alguns momentos tenho a sensação que o caminho que estou seguindo me conduz ao verdadeiro álveo esquecido da tradição italiana.⁸³

Assim, se pensarmos na prosa de Galileu como um exemplo de texto em que predomina a tensão da busca do conhecimento, aquela postura interrogativa que já havíamos mencionado a propósito das afirmações que Calvino faz sobre o *Dialogo de Colombo e Gutierrez*, de Leopardi – outro escritor italiano tributário da prosa galileiana⁸⁴ – parece-nos mais clara a aproximação entre a prosa italiana e a literatura de Ponge ou Leiris.

Do ensaio sobre esses escritores, é possível depreender que Calvino via na produção literária de cada um deles, guardadas as diferenças, a tão apreciada e vital atitude cognoscitiva em relação ao mundo. Em Francis Ponge⁸⁵, ela se revela na precisão quase obsessiva na descrição dos objetos e dos gestos mais cotidianos, a fim de distanciá-los da perspectiva através da qual habitualmente são considerados, como se observa em *Le parti pris des choses* (1942). Quanto a Michel Leiris⁸⁶, em seu *Biffures*, Calvino identifica na obstinada exploração ou escavar quase arqueológico das palavras que reportam aos primeiros contatos com o mundo, à primeira infância, uma atitude mental de etnólogo e antropólogo – aliás, profissões

⁸³ CALVINO, Italo. *Duas entrevistas sobre ciência e literatura*. In: *Assunto encerrado – Discursos de literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p.223.

⁸⁴ Em seu *Zibaldone*, Leopardi admira a prosa de Galileu pela precisão e elegância conjuntas. E basta observar a escolha de trechos de Galileu feita por Leopardi em sua *Crestomazia della prosa italiana*, para compreender quanto da língua leopardiana (...) deve a Galileu. Op. cit. p.222. [Trad da A.]

⁸⁵ CALVINO, Italo. *Francis Ponge – Contemporanei stranieri*. In: Italo Calvino – Saggi (1945-1985). Vol.1 Milano: Mondadori, 1995, p.1401-1402.

⁸⁶ CALVINO, Italo. *Biffures de Michel Leiris – Contemporanei stranieri*. In: Italo Calvino – Saggi (1945-1985). Vol.1. Milano: Mondadori, 1995, p.1333-1355.

de Michel Leiris, que realizou expedições científicas à África – que se associa à postura interrogativa à qual Calvino incansavelmente faz referência.

4. A prática irônica do romance: artifício e espetáculo

Em *Notizia su Giorgio Manganelli*, percebemos de que maneira as reflexões de Calvino sobre o romance dialogam com as teorias pós-estruturalistas em desenvolvimento. Há ainda outro ensaio, posterior a esse, no qual os questionamentos sobre os rumos tomados pelo romance são discutidos em contrapartida às teorias pós-estruturalista e nos parece que ali nos é permitido tomar contato com reflexões que estão diretamente relacionadas à construção de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Trata-se de *Romanzo come spettacolo*⁸⁷, texto escrito como intervenção em uma polêmica entre Pietro Citati e Carlo Cassola a respeito do romanesco.

Calvino inicia o ensaio comunicando suas impressões sobre sua visita a uma exposição em Londres, no “Victoria and Albert Museum”, em ocasião do centenário de Charles Dickens. Avaliando os materiais expostos, Calvino considera que os jornais populares nos quais o escritor inglês publicou seus romances em fascículos, ao longo de toda a sua vida, eram os documentos mais significativos para entender a postura de Dickens como escritor. E, falando sobre a “paixão histriônica” de Dickens, Calvino lembra que no auge de sua fama, o escritor lia episódios de seus romances em teatros de Londres e cidades vizinhas.

Chama-nos a atenção o destaque que Calvino dá a esses dois aspectos da carreira de Dickens, que justamente incidem sobre a relação entre o escritor e seu público e remetem à tradição do narrador oral, que Calvino evocara anos antes no início de *Cibernetica e Fantasmi: appunti sulla narrativa come processo combinatorio*⁸⁸. A elas, entretanto, Calvino agrega uma ideia que não consta nem em *Cibernetica e fantasmi* nem em textos como *Sherwood Anderson – scrittore e artigiano*⁸⁹, ou *L'isola del tesoro ha il suo segreto*⁹⁰, textos em que a escrita artesanal e a imagem do narrador tradicional aparecem. Ao falar sobre Dickens ele se refere à ideia de “romance como espetáculo”. Embora Calvino diga que no ato do público de pagar uma entrada para ir ao teatro assistir o recital do romancista há uma remissão às origens orais da comunicação da narrativa, parece-nos que na verdade essa situação vivida por Dickens está muito mais próxima dos eventos de nossa sociedade marcada

⁸⁷ CALVINO, Italo. *O romance como espetáculo*. In: *Assunto encerrado – discursos de literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁸⁸ “Tudo começou com o narrador da tribo. (...) O narrador começou a articular palavras não para que os outros lhe respondessem (...) mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras (...). CALVINO, Italo. In: *Assunto encerrado – discursos de literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.196.

⁸⁹ CALVINO, Italo. *Sherwood Anderson - scrittori e artigiano*. In: Italo Calvino – *Saggi* (1945-1985). Vol.1 Milano: Mondadori, 1995.

⁹⁰ CALVINO, Italo. *L'isola del tesoro ha il suo segreto*. In: Italo Calvino – *Saggi* (1945-1985). Vol.1 Milano: Mondadori, 1995.

pela cultura de massa, governada pelas mídias e voltada para o entretenimento, da qual o romance popular ou folhetim é um primeiro e arcaico aceno. O próprio termo *espetáculo*, utilizado por Calvino, acaba por evidenciar esse nexo entre narrativa e espetáculo, que podemos considerar implícito nas adaptações cinematográficas de grandes narrativas.

Mas Calvino nos faz atentar para o fato de que, não apenas os recitais dickensianos tinham um caráter espetacular, mas também suas publicações impressas:

Para Dickens, ser autor de um romance não queria dizer somente escrevê-lo, mas também ser diretor de sua interpretação visual, dirigindo o ilustrador e o ritmo das emoções do público, mediante as interrupções dos capítulos, de modo que a composição do romance, assim como um espetáculo, dava-se praticamente diante dos olhos do leitor em diálogo com suas reações: curiosidade, medo, choro, riso.⁹¹

Assim, valendo-se da figura de Dickens, Calvino traz para a discussão os diversos procedimentos convencionais que ele nomeia como de “natureza romanesca”, entre eles o uso de uma narrativa ficcional como moldura de outra ficção e, contrariando certas ideias a propósito das confusões feitas por leitores pouco treinados entre literatura e realidade, ele afirma que as cartas que Dickens recebia de seu público com pedidos, por exemplo, de que ele não deixasse morrer uma personagem, eram produto legítimo do jogo que se estabelece entre quem narra e quem ouve a narrativa e evidenciam a necessidade da presença física de um público que intervenha e faça coro quando provocado pela voz do narrador.

Calvino defende ainda que mesmo depois que a leitura se torna um ato solitário o caráter espetacular ainda permanece. Contudo, ele admite que em época recente ela tenha perdido essa característica. É provável que Calvino se refira à literatura estritamente auto-referencial e hermética de alguns escritores, que acabam por romper com o grande público e a dialogar exclusivamente com uma elite altamente intelectualizada. Mesmo diante desse fenômeno literário, ele se declara na dúvida entre considerar que o romance tenha tido seu “ocaso definitivo”.

Diante da polêmica entre Cassola e Citati, o primeiro partidário da ideia de que a literatura de Flaubert assinalaria o fim do romanesco e o segundo, confiante na “reabilitação do romanesco”, Calvino apóia a postura de Citati, porém nunca de maneira ingênua.

Devemos nos lembrar que esse ensaio foi escrito após a experiência parisiense de Calvino e nele o escritor fará menção tanto aos “laboratórios literários mais especializados”,

⁹¹Op. Cit. p. 260.

onde podemos ler uma referência às vanguardas francesas, como o *Oulipo*, por exemplo, como aos seminários de Roland Barthes sobre o *Sarrasine*, de Balzac.

Calvino identifica o movimento ocorrido no meio literário naquele momento como sendo contraditório, pois, se por um lado as produções literárias (que já não podiam mais ser chamadas romances) eram condicionadas pela proibição de remeter a “uma história fora das próprias páginas”⁹², sendo que o leitor deveria apenas seguir o procedimento do texto em seu fazer-se, por outro, os estudos literários concentravam-se como nunca em desmontar e remontar a narrativa, fosse ela pertencente à tradição oral, escrita ou feita através de imagens. Para Calvino, ao mesmo tempo em que o ato de contar era alvo do maior interesse crítico e analítico, do ponto de vista criativo parecia haver uma espécie de proibição da narrativa.

A propósito do interesse analítico, Calvino menciona a tarefa levada a cabo por Roland Barthes em (*S/Z*). Ele considera que se foi possível empreender uma leitura de Balzac na qual “cada mínimo detalhe se revela funcional em vista de um efeito e nada é considerado insignificante”, se foi possível aplicar num romance clássico “códigos de decifração que compreendem todos os lugares comuns conscientes e inconscientes de uma sociedade”⁹³, então é preciso concluir que o romanesco é uma forma morta.

Lembremo-nos nesse ponto, que por outras vias Calvino já havia concluído que a forma romanesca se havia esgotado em função de seu ancoramento em certa visão e postura diante do devir da história que não eram mais possíveis na contemporaneidade, contudo, quando a análise do escritor sobre o contexto literário e cultural daquele momento parecia apontar para uma desistência absoluta com relação à forma romanesca, do interior das próprias teorias aparentemente inviabilizadoras do processo literário romanesco surge a possibilidade de seu renascimento:

O raciocínio, porém, pode ser invertido: se agora conhecemos as regras do jogo *romanesco* podemos escrever romances “artificiais”, nascidos em laboratório, poderemos brincar de romance como jogamos xadrez, com absoluta lealdade, restabelecendo uma comunicação entre o escritor, plenamente consciente dos mecanismos que está usando, e o leitor que aceita o jogo porque conhece suas regras e sabe que não pode mais ser preso numa armadilha. Como, porém, os esquemas do romance são aqueles de um rito de iniciação, de um adestramento de nossas emoções, medos e de dos nossos processos cognitivos, ainda que praticado ironicamente, o romance acabará nos envolvendo apesar de nós, autor e leitores; ele acabará recolocando em jogo tudo aquilo que temos dentro e tudo aquilo que temos fora. E por fora entendo, naturalmente, o contexto histórico-social, toda a “impureza” que nutriu o romance em suas eras de ouro.⁹⁴

⁹² Op. cit. p. 272.

⁹³ Op. cit. p.272.

⁹⁴ Op. cit. p. 273.

A nós, tais afirmações sinalizam a postura que, anos mais tarde, estaria por trás da construção de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e que já se delineava em 1958, como é possível observar no já referido ensaio *Pasternak e la rivoluzione*⁹⁵ quando Calvino – dialogando com a crítica dedicada ao romance do escritor russo, que cogitou enquadrá-lo “tecnicamente como anterior à dissolução do romance no século XX” – identifica em *Doutor Jivago* um produto legítimo dessa dissolução, em função da fragmentação da objetividade realista, do caráter imediato das sensações e da pulverização da memória, assim como e a objetivização da técnica do enredo que é considerada como um “arabesco geométrico”, tendendo à paródia, ao jogo do romance construído “romanescamente”⁹⁶.

A leitura que Calvino faz de Pasternak, já demonstra uma atenção aguçada para as questões que mais tarde seriam tematizadas a partir da estruturação adotada para o *Viaggiatore*. Para ele a trama do romance é construída a partir de um jogo romanesco “levado até as últimas conseqüências, jogo esse revelado na trama de “coincidências contínuas através de toda a Rússia e Sibéria, nas quais uma quinzena de personagens não faz nada além de se encontrar por combinações, como se estivessem sós como os paladinos de Carlos Magno na abstrata geografia dos poemas de cavalaria”⁹⁷. E diante dessa observação, Calvino conclui que esses encontros têm a função de exprimir a “atomização da história em uma densa interligação de histórias humanas”.

Assim, embora Calvino considere *Doutor Jivago* como um fruto tardio de uma grande tradição concluída – a tradição russa e soviética que tinha sua principal marca na interrogação sobre o fazer-se da história – ele reconhece na obra de Pasternak uma noção de história não linear e não teleológica, mas atomizada e fragmentária, como anos mais tarde ele a definiria em *Cibernetica e fantasmi* (1967).

Deparamo-nos aqui, com um momento exemplar na confirmação, para Calvino, da impossibilidade da prática da forma romanesca do oitocentos na contemporaneidade. Em sua reflexão sobre a forma adotada por Pasternak no *Jivago*, o escritor italiano parece evidenciar uma descrença na possibilidade de da obra impacto sobre os leitores – e conseqüentemente sobre a sociedade – de um romance que, como os escritos no século XIX, se proponha a cobrir com sua narrativa um intervalo de muitos anos, fazendo uma descrição vasta da

⁹⁵ CALVINO, Italo. *Pasternak e a revolução*. In: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Milano: Meridiani Mondadori, 1995.

⁹⁶ Op. cit. p. 189.

⁹⁷ Op. Cit. p.190.

sociedade. Para ele, tal iniciativa resultaria numa visão nostálgica e conservadora que acabaria incidindo sobre um tempo anterior ao da narrativa, rompendo com o caráter imediato que Calvino parece estar postulando como fundamental para um construto literário na contemporaneidade. Importante mencionar que em nota de rodapé, Calvino afirma que mesmo o romance oitocentescos era frequentemente animado por uma nostalgia pelo passado, tratava-se, porém, de “uma nostalgia com carga crítico revolucionária em direção ao presente como bem ilustraram Marx e Lênin, a propósito respectivamente de Balzac e Tolstói”⁹⁸.

A importância de *Pasternak e la rivoluzione* para a nossa compreensão das ideias de Calvino sobre o romance, advém do fato de que nesse texto fica evidente que sua busca pelas formas literárias não oitocentescas advém de uma necessidade de preservar a capacidade crítica da obra literária e que, portanto, as formas alternativas àquela já consolidada pelo romance são, como percebemos abaixo, parte de uma proposta literária atuante sobre o leitor, justamente em função de seu comprometimento com o tempo presente:

Eu creio que não por acaso o nosso é o tempo do conto, do romance breve, do testemunho autobiográfico: hoje uma narrativa verdadeiramente moderna pode apenas fazer incidir a sua carga poética sobre o momento no qual se vive, valorizando-o como decisivo e infinitamente significativo; deve por isso ser *no presente* dar-nos uma ação que de desenvolva toda sob os nossos olhos, unitária no tempo e na ação como na tragédia grega.⁹⁹

Consideramos de extrema importância salientar essa preocupação de Calvino e associá-la à sua declaração de que o romance, mesmo praticado como artifício, após sua superação como gênero literário, “terminará por colocar em jogo tudo que temos dentro o que temos fora. E por *fora* entendemos naturalmente o contexto histórico-social, todo o *impuro* que nutriu o romance em sua época de ouro”¹⁰⁰. Tais declarações nos ajudam a nuançar afirmações categóricas como as do crítico Roberto Paoli que considera que Calvino a partir do final da década de 1960 passa a compor obras que o colocam como um dos “protagonistas da desestoricização da literatura, do deslocamento do escritor de um terreno histórico-social, para um terreno filosófico-científico-semiótico com dilatadas possibilidades fantásticas”¹⁰¹.

Aparentemente, as reflexões de Calvino sobre o romance ao longo de sua trajetória estiveram sempre envolvendo a percepção do romanesco em seu nexos com a configuração das

⁹⁸ Op. cit. p. 202.

⁹⁹ Op. cit. p. 189.

¹⁰⁰ Op. cit. p. 273.

¹⁰¹ PAOLI, Roberto. *Borges e Italo Calvino*. In: *Anthropos*. Revista de documentación científica de la cultura. Nº 142-143, Barcelona: Editorial Anthropos, 1993, p.155. [Trad. da A.]

ideias sobre história, difundidas no meio intelectual. A iniciativa de produzir uma obra literária cuja própria estruturação visa discutir o gênero romanesco é uma forma de utilizar as teorizações do campo semiótico para ultrapassá-lo em direção ao campo histórico-social, que o crítico considera abandonado. Se a superação do romance é algo, que resulta de uma percepção aguda da incompatibilidade desse gênero com a configuração da história contemporânea, será possível dizermos que um meta-romance é uma produção cultural alheia, em última instância, aos processos históricos?

5. Romancista ou *especulador leal*: o romance começa dez vezes.

Se una notte d'inverno un viaggiatore é constituído por uma narrativa-moldura na qual se desenvolve a história de um casal de leitores que é sistematicamente impedido de prosseguir a leitura de livros pelos mais variados motivos. Entre visitas a editoras e estadas em países governados por ditaduras, preocupadas em manter o controle ideológico através de sistemas de censura hiperbólicos, delineia-se uma trama de conspiração universal por trás da qual figura Hermes Marana, um tradutor falsário que deseja disseminar a mistificação e o engano como única condição de honestidade diante da dissolvente realidade contemporânea.

A narrativa-moldura distribui-se pelo livro em doze capítulos, todos narrados em segunda pessoa, com exceção do oitavo, que reproduz o diário de Silas Flannery, escritor de *best-sellers* que enfrenta uma crise criativa. Nesse capítulo temos o uso da primeira pessoa, condizente com o gênero no qual é escrito. Entre os doze capítulos, se interpolam dez *incipit*, fragmentos de narrativa, ou ainda micro-romances, se os considerarmos como Luce d'Eramo em *Il Manifesto* de 16 de setembro de 1979, “como relatos acabados, que dizem tudo o que devem dizer e aos quais não há nada a acrescentar”¹⁰².

A respeito disso, na resposta ao crítico Angelo Guglielmi publicada na revista *Alfabeta* no ano em que o *Viaggiatore* sai pela *Einaudi*,¹⁰³ Calvino diz que desejava criar o efeito de “romances interrompidos”, mas que depois “prevaleceram textos que ele poderia publicar também independentemente como contos”. Em função dessa declaração e da observação do funcionamento dessas narrativas dentro do *Viaggiatore*, parece-nos que as três designações são possíveis e ao mesmo tempo impróprias, pois se a denominação *incipit* e *fragmento* trazem a ideia de interrupção, de inacabado, como as narrativas são percebidas pelo Leitor e pela Leitora dentro do hiper-romance, por outro lado, elas também podem ser lidas como sendo narrativas completas, nas quais o suspense se constitui como procedimento literário sistemático e não como fruto da interrupção do texto. Portanto, alternaremos essas denominações ao longo de nosso percurso pelo *Viaggiatore*.

Repetindo grande parte das designações usadas por Guglielmi, Calvino define seus dez micro-romances da seguinte maneira: o primeiro *Se um viajante numa noite de inverno* é o “romance da neblina”, o segundo *Fora do povoado de Malbork*, o da “romance da experiência densa”, o terceiro *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, o “romance simbólico-

¹⁰² CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 268.

¹⁰³ CALVINO, Italo. *Apêndice*. In: *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

interpretativo”, o quarto *Sem temer o vento e a vertigem*, o “romance político-existencial”, o quinto *Olha para baixo onde a sombra se adensa*, “romance cínico-brutal”, o sexto *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, “o romance da angústia”, o sétimo *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, “o romance lógico-geométrico”, o oitavo *Num tapete de folhas iluminadas pela lua*, “o romance da perversão”, o nono *Ao redor de uma cova vazia* “romance telúrico-primordial”, o décimo *Que história espera seu fim lá embaixo?* o “romance apocalíptico”. Os micro-romances, tanto no índice da edição brasileira quanto no volume que reúne a ficção de Calvino, *Romanzi e Racconti*, não aparecem numerados e são identificados apenas através dos seus títulos.

Uma vez apresentada a estrutura geral do *Viaggiatore*, é preciso retomar as questões apontadas partir de nossa leitura da ensaística calviniana em busca de compreender como se delinearam suas concepções a respeito do romance como gênero e do “*romanesco*, como procedimento literário determinado, próprio da narrativa popular, porém freqüentemente adotado pela literatura culta”¹⁰⁴.

Através dos ensaios das décadas de 1950 a 1970, pudemos observar como Calvino se relacionou com as expectativas com relação ao estabelecimento de uma tradição romanesca nos moldes daquela existente principalmente na Inglaterra e França, onde o romance se estabeleceu como gênero literário predominante. Também acompanhamos como a constante reflexão sobre os romances dos séculos XIX e XX, sempre associada às suas percepções e vivências no âmbito sócio-cultural italiano, o levou a concluir que essa forma literária havia se esgotado.¹⁰⁵

Contudo, a percepção do romance como uma forma histórica pertencente a uma concepção do mundo e da própria história já impossível na contemporaneidade, resultam em duas posturas complementares que parecem confluir em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Uma delas, diz respeito a um retorno ao ensaio, gênero pertencente à tradição da maleável e plástica *prosa* italiana, como sinalizamos nas declarações de poética de Calvino em *Due interviste di scienza e letteratura*¹⁰⁶ e em *Note e notizie su Giorgio Manganelli*¹⁰⁷. A

¹⁰⁴ CALVINO, Italo. *Apêndice*. In: *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.268.

¹⁰⁵ Essas percepções se referem especificamente à leitura dos ensaios *Mancata fortuna del romanzo italiano* (1953) e *Natura e storia nel romanzo* (1958).

¹⁰⁶ “Talvez tenha chegado o momento de transformar o nosso irrecuperável atraso em vantagem, no sentido de que a nossa é uma literatura menos ‘especializada’. (...) A especialização, no sentido do romance dos séculos XVIII e XIX atingiu apenas ligeiramente nossa literatura, na qual a noção de prosa permaneceu dominante sobre cada distinção de gêneros, compreendendo uma continuidade desde o século XII até hoje. Se aprofundarmos esta ideia de *prosa* como escritura que se amalgama para nos dar uma explicação das coisas, será daí que poderemos nos inserir na problemática atual da *écriture* com algo a dizer, será daí que os crustáceos de Ponge não nos serão estranhos, e talvez se tornará ainda mais próximo o discurso de Leiris, quanto tira fora das zonas obscuras da

outra se refere – a partir da reflexão sobre a desmontagem feita por Barthes da narrativa de Balzac em *S/Z* – a uma aposta na possibilidade de “brincar de romance como jogamos xadrez, com absoluta *lealdade*, restabelecendo uma comunicação entre o escritor plenamente consciente dos mecanismos que está usando, e do leitor que aceita o jogo porque conhece suas regras e sabe que não pode mais ser preso numa armadilha”¹⁰⁸, o que equivaleria a colocar os conhecimentos sobre a narrativa obtidos através dos estudos pós-estruturalistas a serviço de uma maneira peculiar de produzir romances. Tais afirmações, contidas do ensaio *Romanzo come spettacolo* (1970) exigem atenção especial, pois portam elementos importantes para compreender a maneira calviniana de relacionar-se com as possibilidades do gênero romanesco naquele momento.

Uma vez que acreditamos que mesmo o *Viaggiatore* – obra que foi considerada por muitos críticos como exclusivamente auto-referencial, alheia às questões éticas e morais que preocuparam Calvino desde o início de sua trajetória como escritor – não pode ser lido sem considerar a dimensão ética da figura calviniana como intelectual, a preocupação com a *lealdade* no ato de fazer literatura, ou melhor, a ideia de que uma literatura auto-referencial produz uma relação leal entre escritor e leitor consequentemente salta a nossos olhos.

Essa declaração nos remete a *Un progetto di pubblico*¹⁰⁹, ensaio escrito em 1974. Nele, Calvino intervém numa polêmica aberta por Angelo Guglielmi a respeito do romance *La Storia* de Elsa Morante, que foi um grande sucesso de público, chegando a ser considerado um *best-seller*¹¹⁰. Ao entrar na polêmica, Calvino sente necessidade de distanciar o *best-seller*

própria consciência a gênese de qualquer signo: da consciência, mais do que da exaustão das formas romanescas.” CALVINO, Italo. *Notizia su Giorgio Manganelli*. In: Italo Calvino – Saggi (1925-1985), a cura di Mario Barenghi. Milano: Meridiani Mondadori, 1995, p. 1156. [Trad. da A.]

¹⁰⁷ “Esta é uma vocação profunda da literatura italiana, que passa de Dante a Galileu: a obra literária como mapa do mundo e do saber, a escrita movida por um impulso cognoscitivo que é ora teológico ora especulativo, ora bruxesco ora enciclopédico ora de filosofia natural, ora de observação e transfiguração visionária. É uma vocação em toda a literatura européia, mas que na literatura italiana foi, diria, dominante, nas mais diversas formas, e faz dela uma literatura tão diferente das outras, tão difícil, mas também tão insubstituível. Esse veio, nos últimos séculos se tornou mais esporádico, e desde então, claro, a literatura italiana viu diminuir a sua importância: hoje talvez, tenha chegado a hora de retomá-la. Tenho de dizer que nos últimos tempos – talvez por causa do tipo de coisas que comecei a escrever – a literatura italiana se tornou para mim mais indispensável do que antes; em alguns momentos tenho a sensação que o caminho que estou seguindo me conduz ao verdadeiro álveo esquecido da tradição italiana”. CALVINO, Italo. *Dois entrevistas sobre ciência e literatura*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 222-223.

¹⁰⁸ CALVINO, Italo. *O romance como espetáculo*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 262.

¹⁰⁹ CALVINO, Italo. *Um projeto de público*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹¹⁰ É preciso dizer que no início de sua argumentação Calvino, como intelectual familiarizado com o meio editorial e nele atuante se preocupa em explicar as diferentes acepções que o termo *best-seller* ganhou. A primeira e mais imediata tem um viés quantitativo em termos de sucesso de vendas. A segunda, a partir da qual a argumentação é construída no ensaio, diz respeito ao sentido que esse termo ganhou tanto na América quanto na

– no qual, para ele, se manifesta o “servilismo moral” e a crença de que “entidades não bem definidas como a Humanidade, a Vida, os Sentimentos, possam passar diretamente para o papel escrito” – do *romance popular*, com o qual Calvino identifica a proposta de Morante.

A partir das declarações de Calvino, entendemos que a tentativa de atualização do *romance popular* empreendida em *La Storia* a partir de um projeto de público semelhante àquele que esteve por trás da literatura popular dos séculos XVII e XIX – que é trazida ao ensaio através da menção a Balzac, Dickens, Dostoiévski e Tolstói – é percebida por alguns críticos como a iniciativa de produzir um *best-seller*, devido à forte carga emocional que traz ao leitor. Entenda-se aqui o *best-seller* como gênero literário no qual se manifesta o servilismo moral referido por Calvino e no qual “a pretensiosa e vaga subjetividade do autor deságua na pretensiosa e vaga subjetividade do leitor, resultando em um melado de humanidade.” E Calvino acrescenta à sua argumentação:

Hoje sentimos que o fazer rir o leitor ou meter-lhe medo são procedimentos literários *honestos*; fazê-lo chorar, não. Porque no fazer chorar existem pretensões que no fazer temer ou rir não existe. O que fazer então? Evitar ser humano no escrever? (...) a verdadeira saída seria aquela que soubesse afrontar o conjunto de procedimentos e de efeitos da técnica literária da comoção, procurar entender o que são, o que significam, como funcionam, porque comunicam algo que muitos leitores crêem reconhecer. A uma clara consciência técnica desses procedimentos talvez pudesse corresponder um novo uso do pathos como pedagogia moral não mistificadora. O nó de uma possível literatura popular está aí: mas estamos muito distantes de saber resolvê-lo. ¹¹¹(*italico meu*)

Percebemos aqui a mesma preocupação ética que se apresenta na afirmação de que escrever romances como se joga xadrez, com escritor e leitor conscientes das regras, se constitui numa condição de *lealdade* literária. Poderíamos afirmar que, para Calvino, uma vez que o romance dos Oitocentos e dos Novecentos foi constituído a partir de um projeto que pressupunha seu público tendo como referência concepções de história que já não são mais possíveis na contemporaneidade, uma tentativa de resgatar esse gênero que está radicado num momento histórico passado pode resultar numa realização literária *desonesta* se não exibir seu caráter artificial, se não mostrar os procedimentos a partir dos quais os efeitos de sentido afetam o leitor.

Nesse sentido, parece possível dizer que por trás da fatura do *Viaggiatore* há uma preocupação ética de Calvino, pois se constitui a partir de uma apropriação irônica dos

Europa: o de ser um gênero que trata de maneira pretensiosa, aproximativa e com certo apelo emocional, questões humanas importantes. Op. Cit. pp.330-331.

¹¹¹ Op. Cit. p. 332.

procedimentos romanescos, apropriação essa que não chega a “meter medo” no leitor, mas o faz rir, e principalmente o envolve numa atividade cognoscitiva que pode ser tão intensa quanto a do próprio escritor no momento de sua criação.

Em vista dessas afirmações enunciamos que pretendemos acompanhar no *Viaggiatore* como se constrói, entre escritor e leitor, essa relação que se pretende *leal* ou *honest*, e que parece basear sua ética na apropriação dos conhecimentos de narratologia e numa interação tensa que requer um esforço cognitivo do leitor que é característico do ensaísmo.

É preciso dizer que no bojo das teorias pós-estruturalistas que elevaram significativamente o grau de consciência sobre os processos de construção de um texto, está contida a ideia de que o autor é um mero operador de uma série de processos que em última instância poderiam seguir seu curso autonomamente ou serem colocados em ação por um cérebro eletrônico. Calvino reflete a respeito desse eu-escrevente – como o denomina Barthes – em *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla letteratura come processo combinatorio* (1967). Naquele momento, seria possível pensarmos que o escritor passaria a uma literatura feita a partir de um grau máximo de despersonalização, como nos indica a quase entusiástica declaração de que o autor, adjetivado como “*enfant gatè* da inconsciência” deveria deixar o seu lugar a um “homem mais consciente que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona”¹¹².

Contudo, embora no capítulo oitavo do *Viaggiatore*, na voz de Silas Flannery, Calvino recoloca a questão da despersonalização e ela seja encenada a partir da multiplicação de nomes vazios de autor e das contrafações e falsificações de Marana, desde a primeira leitura do hiper-romance, a marca autoral calviniana se faz tão intensamente presente quanto na demais obras. Essa marca se imprime no texto através do tom ensaístico e da retomada de temas recorrentes nas declarações de poética do escritor.

Assim se estabelece aqui uma impressão cuja exatidão avaliaremos em nosso percurso pelo *Viaggiatore*: a de que ao contrário do que seria possível supor pelos discursos feitos sobre a figura do autor dentro e fora da obra, esse hiper-romance é extremamente autoral. Nesse sentido, vem em nosso auxílio o texto crítico de Cesare Segre *Se una notte d'inverno un scrittore sognasse un Aleph de dieci colori*, que aponta para o fato de que todos os micro-

¹¹² CALVINO, Italo. *Cibernetica e fantasmas. Notas sobre a narrativa como processo combinatório*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 206.

romances são escritos em primeira pessoa, com um eu-protagonista que faz observações que somente um escritor faria, ainda que não necessariamente um escritor profissional¹¹³.

Na narrativa que emoldura os micro-romances, embora encontremos uma situação diversa com relação à voz narrativa – ela é feita em segunda pessoa – esse uso inusitado não interfere no estabelecimento da continuidade entre as reflexões contidas nos fragmentos de romances e aquelas que aparecem também na moldura em longas passagens reflexivas que produzem desacelerações no ritmo do *thriller* calviniano.

As reflexões presentes tanto quando se narra em primeira quanto em segunda pessoa produzem a sensação de homogeneidade, conforme dissemos anteriormente, que se sobrepõe à aparente diversidade. A propósito disso, Segre assinala que é perceptível o uso maciço de *leitmotive* que exercem função coesiva na obra. Ele aponta o motivo do “esfacelamento como fonte de revelações”, o motivo do “vazio que continua no vazio, dos despenhadeiros que desembocam num abismo infinito”, o motivo do “passado do qual o presente não pode se desvincular” e o da “proliferação de sensações sutis”, o crítico afirma ainda que “não seria surpreendente constatar que muitos desses são motivos-chave para o próprio Calvino, e que os romances incompletos se constituem ao mesmo tempo como poética e realização desses motivos”¹¹⁴.

Não nos propomos a buscar exatamente os “motivos” tal qual são nomeados por Segre, mas a partir da observação do crítico, de uma maneira mais livre, nos valendo do conhecimento que temos da obra de Calvino, procuraremos identificar e atribuir sentidos pontuais e globais a essas reflexões que se proliferam no *Viaggiatore*, que funcionam como *leitmotive* e, segundo nossa hipótese, instauram o caráter ensaístico estruturante.

A necessidade de investigar essa questão da presença autoral através do ensaísmo se desdobra na necessidade de compreender quais são as características do ensaísmo calviniano e de que maneira ele exerce função coesiva e estruturadora na obra.

Sobre essa questão, em seu *Elogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*¹¹⁵, Graziella Pulce chama-nos a atenção

¹¹³ SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*. In: *Strumenti Critici*. Torino: USPI, Ano XIII, N. II. III, ottobre, 1979.

¹¹⁴ Op. Cit. p.187.

¹¹⁵ PULCE, Graziella. *Elogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*. In: *Il saggio. Fome e Funzione di un genere letterario*, a cura di Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia albertazzi. Bologna: Il Mulino, 2007.

para o fato de que a escrita calviniana tem como característica marcante operar através de imagens, como o próprio escritor indica ao falar da *Esattezza* nas suas *Lezione Americane*¹¹⁶:

Na origem de cada conto meu havia uma imagem visual [...] basta que a imagem se torne bastante compacta em minha mente, me coloco a desenvolvê-la em uma história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem a sua potencialidade implícita, o conto que trazem dentro de si, forma-se um campo de analogias e simetrias, de contraposições [...] Nas cosmicômicas o procedimento é um pouco diferente [...] o jogo autônomo das imagens visuais deve nascer deste enunciado conceitual.¹¹⁷

Justamente o uso das imagens, de acordo com Pulce, instaura dentro do texto o caráter dinâmico e provisório que é próprio da forma ensaística, através da qual o leitor é levado a fazer um trabalho de “dedução, indução, de fechar a imagem na justeza de um *patern*, no interior do qual os elementos não entrem como objetos estáticos, mas como tensões dinâmicas dotadas de força suficiente para configurar-se de modo coerente”¹¹⁸. O procedimento habitual de criação de Calvino parece carregar em si esse caráter processual, que exige do leitor um esforço de construção de outras imagens que se conjuguem à inicial, derivando não uma verdade, mas uma *rede* de significados que se *entrelaçam* de modo a promover a única *exatidão* possível.

Aparentemente nossas inquietações sobre o *Viaggiatore* se fecham como num círculo. O próprio funcionamento do ensaísmo tal qual ele é praticado por Calvino, responde por assegurar a relação ética e dinâmica com o leitor, a “lealdade” no jogo romanesco para cuja necessidade, paradoxalmente as reflexões sobre as teorias da literatura auto-referencial parecem ter apontado.

Após todas essas considerações, estamos em condições de finalmente iniciar nossa leitura de *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

¹¹⁶ Trata-se da série de seis conferências preparadas por Calvino para as “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”, na Universidade de Harvard, durante ano letivo de 1985-86.

¹¹⁷ CALVINO, Italo. *Exatidão*. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 84.

¹¹⁸ Op. Cit. p. 123. [Trad. da A.]

6. O narrador demiurgo numa rede de reflexões-ficções

No primeiro capítulo do *Viaggiatore*, temos a instauração do discurso na segunda pessoa a partir do qual todo e qualquer leitor é constituído como possível destinatário do livro, cada um de nós é o “tu” no qual podemos identificar nosso “eu”:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. (...) Pois bem, o que está esperando? Estique as pernas, acomode os pés numa almofada, ou talvez em duas, no encosto da poltrona, na mesinha de chá, na escrivaninha, no piano, num globo terrestre. Antes, porém, tire os sapatos se quiser manter os pés erguidos, do contrário, calce-os novamente. Mas não fique aí em suspenso, com os sapatos numa mão e o livro na outra.¹¹⁹

A voz que se dirige a nós cria uma camaradagem brincalhona ao prever ações e circunstâncias habituais na preparação para a leitura, que nesse contexto são exageradas para criar um efeito cômico. Porém, observemos que essa voz se vale de uma série de imperativos “afaste”, “concentre-se”, “tire” que podem ser entendidos como um mecanismo de ampliação da esfera de atuação da “personagem escritor”, franqueada pelo uso da segunda pessoa e potencializada pela incansável multiplicação das alternativas contempladas, a partir da quais a chance de identificação por parte do leitor também é controlada. Trata-se do espetáculo da leitura colocado em movimento nesse cenário-livro com um nível de controle que acaba tornando a voz narrante estranhamente marcante em sua presença galhofeira e ao mesmo tempo autoritária em seus imperativos.

Contudo, essa personagem com a qual parecíamos ter a chance de nos identificar durante toda a história, por ocasião da necessidade de troca do volume defeituoso de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ao se encontrar com a Leitora numa livraria, vai ganhando contornos mais definidos e a possibilidade de identificação do leitor com esse eu-genérico é minimizada.

De todo modo, independentemente do fato de ser bem sucedida ao longo do metarromance todo no que se refere à possibilidade de identificação, a inclusão do leitor empírico na narrativa através do uso da segunda pessoa contribui para estabelecer um desconforto que exige uma atitude de atenção, uma tensão cognoscitiva semelhante àquela que supomos presente na criação da própria obra e que nos remete a uma das observações de

¹¹⁹ Op. Cit. p 12.

Grazziella Pulce a respeito do tipo de conexão que se estabelece entre escritor e leitor no processo de atualização do texto ensaístico através da leitura:

A especificidade da escritura ensaística vem a ser qualquer coisa que não se limita a analisar, mas aumenta as proporções do objeto. Tem, por outro lado, uma forte instância de elocução (às vezes declaradamente narrativa) e no leitor se cria a impressão de que alguma coisa esteja para acontecer e que o próprio autor não tenha estabelecido *a priori* como deva terminar; uma espécie de *impromptu*. A escritura se coloca como uma narração conduzida sob o signo da ocasionalidade na qual o crítico, ou o personagem leitor, é exposto à aventura da leitura. O leitor recebe desse tipo de escritura uma impressão de imediatez que esfazela qualquer tipo de mecanicismo¹²⁰.

Porém, antes que o Leitor encontre Ludmilla e progressivamente se afaste de seu papel de leitor genérico, somos conduzidos juntamente com ele a uma estação ferroviária que se destaca do primeiro parágrafo entre os apitos de uma locomotiva e nuvens de fumaça. Nesse primeiro micro-romance que leva o título *Se um viajante numa noite de inverno*, mais que em qualquer outro é criada a sensação de participação num processo criativo em andamento, como se narrador-personagem e leitor percorressem uma encenação, um filme estranhamente estrelado pelo próprio narrador-personagem num fragmento temporal intermediário entre o passado e o presente, cujo enredo, entretanto, lhe fosse desconhecido e se revelasse progressivamente a ambos simultaneamente:

Sou o homem que vai e vem entre o bar e a cabine telefônica. Ou melhor, o homem que se chama “eu”, a respeito do qual nada se sabe, assim como esta estação se chama apenas “estação” e fora dela não existe nada além do sinal sem resposta do telefone que toca num quarto escuro de uma cidade distante (...). Nem tudo está transcorrendo como eu gostaria: um desvio, um atraso, uma baldeação perdida: ao chegar eu talvez tivesse precisado fazer um contato, provavelmente relacionado a esta mala que parece preocupar-me tanto, não sei se porque temo perdê-la ou se porque anseio livrar-me dela.¹²¹

Contudo, o momento que causa a impressão mais nítida de desorientação dentro desse primeiro micro-romance é certamente aquele que encontramos na página 22 da edição brasileira. Nele, os níveis de realidade na ficção são confundidos e ao mesmo tempo expostos diante do leitor, pois o narrador personagem faz conjecturas sobre o autor, dirigindo-se ao leitor:

¹²⁰ Op. Cit. p. 117. [Trad. da A.]

¹²¹ Op. cit. pp. 19, 1.

Se não falo com ninguém, deixo marcas porque me qualifico como alguém que não quer abrir a boca; se falo, deixo-as também, porque toda palavra pronunciada permanece e pode reaparecer a qualquer momento, com ou sem aspas. *Talvez por isso ao autor acumule suposições sobre suposições, em longos parágrafos sem diálogos, para que eu possa passar despercebido e sumir numa espessidão de chumbo densa e opaca.* Sou efetivamente uma pessoa que não se destaca (...); se você leitor, não conseguiu deixar de distinguir-me em meio àquelas pessoas que desciam do trem, de continua a seguir-me em meu vaivém entre o bar e o telefone, é só porque me chamo “eu”. Isso é tudo que você sabe sobre mim, mas é suficiente para que possa sentir-se levado a investir parte de si próprio neste eu desconhecido, *assim como fez o autor que, sem ter tido a intenção de falar de si mesmo, decidiu denominar-me “eu” sua personagem, quase para subtraí-la aos olhares, para não precisar nomeá-la ou descrevê-la, porque qualquer outra denominação ou atribuição a teria definido melhor que esse despojado pronome; até mesmo pelo simples fato de escrever a palavra “eu”, o autor se vê tentado a pôr nesse “eu” um pouco de si próprio, um pouco do que sente ou imagina sentir.*¹²²

Esse é um dos momentos em que o jogo de gato e rato que muitos críticos dizem haver no *Viaggiatore* se torna bastante evidente. Por que o autor quereria subtrair a personagem aos olhares? Será que justamente para dissimular um real investimento de si próprio nesse “eu” anônimo? Trata-se de um jogo de mostra e esconde, do autor que finge não querer se mostrar, mas acaba traindo ao menos sua intenção de fazer pensar que desejaria isso. E ao fim desse vaivém de conjecturas metanarrativas – espécie de reverberação do vaivém da personagem na estação, assim como do andamento do micro-romance, que até o momento não se desenvolveu propriamente em uma história e perfaz insistentemente o mesmo caminho – resta a figura demiúrgica do autor, que simula não só o controle de sua personagem sem nome, mas também de sua imagem projetada no texto através das conjecturas de sua personagem, assim como o investimento do leitor de seu “eu” no “eu” do narrador-personagem e de suas expectativas de vislumbrar nesse “eu” algo da pessoa empírica do próprio autor.

A partir da página 24, a narrativa começa a ganhar substância: rostos, objetos, ações passam a ter contornos definidos e se delineia uma história que parece um estranho híbrido entre a *Aventura de um viajante* ou *Aventura de uma esposa*, da coletânea *Gli amori difficili*¹²³ e uma história de suspense e espionagem, pois nela sentimos a mesma atmosfera de ternura e tédio que circula ao redor das relações amorosas difíceis dos contos da década de 1950 que é abruptamente interrompida pelo desencadear de acontecimentos que apontam para a existência de uma conspiração cujas proporções o protagonista começa a suspeitar serem maiores do que ele supunha. É o que nos sugerem respectivamente o trecho que narra o

¹²² Op. cit. p. 22.

¹²³ CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

encontro do protagonista com a Sra. Marne e as passagens que encerram o fragmento de romance:

Esta mulher talvez tenha sido a beldade local; eu que a vejo pela primeira vez, ainda a acho atraente; mas, se a considero com os olhos dos outros fregueses do bar, vejo pairar sobre ela uma espécie de fadiga (...). Eles a conhecem desde criança sabem tudo de sua vida, é possível que algum deles tenha sido seu amante; tudo isso aconteceu há muito tempo, são águas passadas, esquecidas.

(...)

- Mataram o Jan. Vá embora.

- E a mala?

- Leve-a com você. Não queremos saber dela agora. Embarque no rápido das onze.

- Mas ele não pára aqui.

- Vai parar. Siga a plataforma número seis. Perto do pátio de carga. Você tem três minutos.

- Mas...

- Suma, ou terei que prendê-lo.

A organização é poderosa. Comanda a polícia, as ferrovias. (...) O rápido chega em alta velocidade. Freia, pára, esconde-me da vista do delegado, parte novamente.¹²⁴

Notemos que o tema da “conspiração universal” que tem inspiração na ficção de G. K. Chesterton, como declara o próprio Calvino no artigo em resposta a Guglielmi, já se anuncia nessa primeira ficção com o elemento do *deus ex machina* que faz o círculo fechar¹²⁵ dentro da ficção, mesmo que, sob um exame mais minucioso, ele não se feche. Nesse caso a confusão das malas e da troca não efetuada é facilmente neutralizada pela existência de uma poderosa organização que controla amplamente diversas instituições. Posteriormente, veremos como na própria narrativa moldura esse procedimento narrativo será retomado.

No segundo capítulo, após perceber a falha na encadernação de seu volume, o Leitor decide ir trocá-lo e acaba conhecendo Ludmilla. O capítulo é todo dedicado à narração do encontro de ambos na livraria.

Mas, antes desse encontro, ao supor o desejo do Leitor de arremessar o livro recém começado e já interrompido pela janela, nos deparamos com um discurso hiperbólico que abre uma espécie de espiral ou vórtice cômico-reflexivo no texto:

Você joga o livro no chão, poderia atirá-lo pela janela, ainda mais se estivesse fechada, assim as lâminas da persiana trituriariam os cadernos incongruentes, e as frases, palavras, morfemas, fonemas se despedaçariam de tal forma que jamais

¹²⁴ Op. Cit. p. 26, 31.

¹²⁵ Op. cit. p. 267.

poderiam recompor-se em discurso; você poderia arremessá-lo através do vidro, melhor ainda de fosse do tipo inquebrável, porque aí o livro seria reduzido a fótons, vibrações ondulatórias, espectros polarizados; ou através das paredes, para que ele se esmigalhasse em moléculas, átomos, passando entre os átomos do concreto armado, decompondo-se em elétrons, nêutrons, neutrinos, partículas elementares cada vez menores; ou ainda através do fio telefônico, para que se reduzisse a impulsos eletrônicos, a fluxo de informação, abalado por redundâncias e ruídos e se degradassem numa entropia frenética. Você gostaria de arremessá-lo para fora da casa, do quarteirão, do bairro, do perímetro urbano, da administração provincial, do território nacional, do Mercado Comum, da cultura ocidental, da placa continental, da atmosfera, da biosfera, da estratosfera, do campo gravitacional, do sistema solar, da galáxia, do conjunto de galáxias, você gostaria de arremessá-lo para além do ponto-limite da expansão das galáxias, aonde o espaço-tempo ainda não chegou, onde o livro seria acolhido pelo não-ser e pelo não-ter-sido, sem antes nem depois e se perderia na negatividade mais absoluta, garantida e inegável. Exatamente o que ele merece, nem mais nem menos.¹²⁶

A suposta fúria do Leitor abre caminho a um delírio cosmicômico que exhibe num rasgo de humor *non sense*, pressupostos da visão de mundo de Calvino já evidenciadas tanto em ensaios como *Cibernetica e fantasmi* (1967) – em que se discute justamente o ato de desmontar a narrativa em suas unidades compositivas, como reflexo de uma fragmentação maior que atinge o modo de conceber a história, a existência humana e o pensamento – como observamos na construção de *Le Cosmicomiche* (1970) e mais tardiamente de *Palomar* (1983). Contudo, a fragmentação quase obsessiva em componentes discretos não atinge apenas a Linguística, mas também a Geopolítica e a Física. Sobre esta última, não seria inoportuno lembrar o interesse de Calvino por textos de filosofia da ciência, como testemunham os ensaios escritos sobre a obra de Giorgio Santillana¹²⁷. É possível ainda referir, através desse peculiar trecho do *Viaggiatore* algumas das virtudes literárias exploradas pelo escritor nas *Lezioni Americane*: a *Esattezza* e a *Multiplicità*, o que demonstra o alinhamento do hiper-romance com os propósitos e com as preocupações do ensaísmo calviniano.

No segundo capítulo, que desemboca no micro-romance *Fora do povoado de Malbork*, pela primeira vez – esse procedimento se repetirá até o final do romance – anuncia-se através da manifestação do desejo de leitura de Ludmilla o tipo de romance que se seguirá. Junto com ela e o Leitor entraremos num “mundo onde tudo é exato, concreto, bem

¹²⁶ Op. Cit. p. 33-34.

¹²⁷ Giorgio de Santillana é uma figura bastante peculiar do cenário intelectual europeu, que ganhou visibilidade na década de 1960. Graduado em Física pela Universidade de Roma e em Filosofia em Paris. Em 1954, obteve a cátedra em história e Filosofia da Ciência no Massachusetts Institute of Technology. Entre suas obras figuram *Hamlet's Mill: an essay investigating the origins of human knowledge and its transmission through Myth and The crime of Galileo*.

especificado” e onde as coisas são “feitas de um determinado modo e não de outro, mesmo as coisas pouco importantes que na vida nos são indiferentes”.¹²⁸

A declaração da Leitora e principalmente o início do micro-romance, não poderia deixar de nos remeter ao ensaio de 1983, *Mondo scritto e mondo non scritto*¹²⁹, no qual Calvino se questiona a respeito da possibilidade de se renovar a relação entre linguagem e mundo, de modo a, justamente, desautomatizar a percepção de “coisas pouco importantes que na vida nos são indiferentes”, como nas palavras de Ludmilla. A solução do escritor apóia-se na poesia e na prosa poética do século XX, praticada por William Carlos Williams, Marianne Moore, Eugenio Montale e Francis Ponge e baseia-se no “investimento de toda a nossa atenção, de todo o nosso amor ao detalhe, em qualquer coisa que esteja muito longe de qualquer imagem humana. Objeto, planta ou animal”¹³⁰. A referência de Calvino ao ciclâmen de Williams vem à memória rapidamente ao ler a descrição da “cebola refogada, um pouco queimadinha” com suas “estrias que ficam lilases e depois escuras, sobretudo nas bordas, nas margens de cada pequeno pedaço que enegrece antes de dourar”, ou ainda as aventuras gastronômico-sensoriais da personagem calviniana de *Sob o Sol-jaguar*¹³¹ diante da acurada descrição do “sumo da cebola que se carboniza, passando por uma série de matizes olfativos e cromáticos, todos misturados ao cheiro de óleo que frita lentamente”¹³².

Contudo, embora sejamos gratificados com algumas densas descrições, o início do romance é todo recortado por uma voz que substitui o narrar sobre os objetos, pessoas, sensações por fragmentos de um ensaio crítico em forma de diálogo que cria uma amálgama entre as impressões do narrador-personagem e as reações do leitor:

*Era como se dissesse adeus para sempre à cozinha, à casa, aos knödel da tia Ugurd; por isso essa sensação de concretude que você experimentou desde as primeiras linhas tem também o sentido da perda, a vertigem da dissolução; e você, Leitor atento que é, sabe que experimentou isso desde a primeira página, quando, mesmo satisfeito com a precisão da escrita, percebia que na verdade tudo lhe escapava pelos dedos, talvez até, pensou você, por culpa da tradução, que, por mais fiel que seja, certamente não consegue transmitir a mesma densidade que as palavras têm na língua original, qualquer que seja ela. Em suma, toda frase pretende transmitir-lhe ao mesmo tempo a solidez de minha relação com a casa de Kudgiwa e a tristeza de perdê-la, e não é só isso, mas também – e talvez você ainda não tenha percebido isso.*¹³³ (itálico meu)

¹²⁸ Op. cit. p.37.

¹²⁹ CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2002.

¹³⁰ Op. Cit. p.122.

¹³¹ CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹³² Op. cit. p. 41.

¹³³ Op. cit. p.43

A saudade antecipada dos “*knödel* da tia Ugurd” é uma reação razoável para um adolescente de um povoado polonês, mas é muito improvável que tecesse considerações sobre problemas de compreensão que o leitor poderia ter em função da tradução do romance que ele próprio estaria narrando em primeira pessoa. Tal descompasso nos leva a perguntar se narrador da moldura não estaria se infiltrando no romance-fragmento, o que nos coloca no terreno da sabotagem dos mecanismos habituais na recepção de um texto.

Nossa suspeita de sabotagem nos níveis de realidade da narrativa que lemos, nos leva ao ensaio escrito 1978, *Os níveis da realidade em Literatura*, no qual Calvino se arrisca no território das teorias de narratologia e tece considerações que podem ajudar a explicar o que parece ser uma intromissão da personagem-autor por meio das considerações metaliterárias que irrompem no texto. Sobre a figura do autor, lemos:

A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve tem que inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente, mas que nunca corresponde à verdade. É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de uma máscara (...). O autor é autor na medida em que entre num papel, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si próprio na medida em que escreve.¹³⁴

As considerações do ensaio de 1978 parecem ser em certa medida retomadas pelas conjecturas que o narrador-personagem do primeiro fragmento de romance faz a respeito da relação do autor com a personagem que criou:

(...) assim como fez o autor que, sem ter tido a intenção de falar de si mesmo, decidiu denominar-me “eu” sua personagem, quase para subtraí-la aos olhares, para não precisar nomeá-la ou descrevê-la, porque qualquer outra denominação ou atribuição a teria definido melhor que esse despojado pronome; até mesmo pelo simples fato de escrever a palavra “eu”, o autor se vê tentado a pôr nesse “eu” um pouco de si próprio, um pouco do que sente ou imagina sentir.¹³⁵

¹³⁴ CALVINO, Italo. *Os níveis da realidade na literatura*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 376.

¹³⁵ Op. cit. p. 22.

Em *Fora do povoado de Malbork*, de uma maneira mais evidente, mas também nos demais fragmentos de romance, a ideia do investimento do autor de um “pouco de si próprio” na personagem parece ser tomada literalmente, de maneira que o narrador-personagem ganha a virtude de crítico e ensaísta da personagem-autor Italo Calvino. Por isso, os mecanismos costumeiros de estabelecimento de coerência – como o que estava suposto por trás de nosso incômodo com o fato do narrador adolescente repentinamente tecer considerações metaliterárias – falham, os níveis de realidade no *Viaggiatore* foram organizados de modo não habitual, de maneira a revelar os procedimentos literários mais internos.

Diante disso, a afirmação de Cesare Segre de que os romances inseridos na moldura são “romances glosa” ou “resumos de romance”¹³⁶, ganha um sentido mais concreto. É como se, para Calvino só fosse possível escrever romances de gêneros tão diversos daqueles com os quais construiu sua trajetória de escritor, se eles fossem pensados não como romances, mas como análises de romances. Essas observações apontam na direção da ubiqüidade da figura de escritor demiurgo, uma vez que, ainda que existam inúmeros nomes de autor e inúmeros narradores-personagens, sempre e insistentemente por traz deles desponta a personagem-autor em sua intelectualidade analítica a instaurar o tom ensaístico e metaliterário dentro das narrativas.

Em meio às interferências dessa voz narrativa híbrida, a narrativa segue. Nela reconhecemos alguns elementos que estiveram presentes no fragmento anterior. A cozinha da casa de Kudgiwa, cidade natal do narrador-personagem do segundo micro-romance, onde “todo mundo temperava, cozinhava ou comia alguma coisa, uns partiam, outros chegavam, desde o amanhecer até tarde da noite”¹³⁷ parece-nos uma reminiscência da estação de trem, onde igualmente as pessoas transitam, e deixam suas marcas. Também o motivo da troca, que no micro-romance anterior recai sobre as malas de conteúdos desconhecidos que deveriam ser permutadas na estação, se atualiza na troca dos rapazes que assumem o lugar um do outro nas respectivas famílias. Mas, sobretudo, existe uma atmosfera de mistério, de um desconhecido que se insinua por traz dos gestos das personagens, algo que está por ser revelado, mas permanece obscuro e confuso. Essa sensação de algo que escapa e não pode ser composto e explicado de maneira completa, se perpetua em cada uma das narrativas e estabelece uma sensação de incômodo que as une. Em *Fora do povoado do Malbork* paira um mistério a respeito do verdadeiro motivo da troca de posto entre os rapazes. Aparentemente tratar-se-ia de uma possibilidade de aprender os ofícios das famílias um do outro. O narrador “passaria a

¹³⁶ Op. Cit. p.188.

¹³⁷ Op. cit. p.43.

temporada inteira na residência do senhor Kauderer, na província de Pëtkwo, até a colheita de centeio, para aprender sobre o funcionamento das novas máquinas secadoras” e por sua vez Ponko “ficaria com nossa gente para iniciar-se nas técnicas de enxerto da sorveira”¹³⁸.

A troca entre ambos toma a dimensão de uma verdadeira metamorfose quando os membros dos dois jovens se misturam entre socos e pontapés. Eles brigam pela imagem de uma mulher que faz parte do passado de um e poderá fazer parte do futuro de outro: Zwida Ozkart. E o desejo antecipado por Zwida, que é ainda apenas uma projeção mental feita a partir de uma fotografia, torna-se uma ameaça para o narrador, pois Ponko parece ter vindo a Kudgiwa apenas para escapar da morte pelas mãos de um Ozkart. Logo, é possível que Gritzvi esteja sujeito à mesma pena por ser confundido com Ponko ou por atrair para si a ira dos Ozkart ao envolver-se com Zwida. São questões em suspenso, que se juntam às incertezas do viajante anônimo do conto anterior e àquelas que aparecerão nos demais fragmentos.

A concretude de *Fora do povoado de Malbork* e o amor pelas descrições minuciosas contaminam o início do terceiro capítulo, que se abre com um discurso sobre os prazeres táteis do uso da espátula nas extremidades das páginas do romance polonês “a lâmina sobe impetuosa e abre um corte vertical numa fluente sucessão de talhos (...) a borda das folhas se rompe, revelando o tecido filamentoso; um fiapo sutil”¹³⁹. Essa descrição se revela como estratégia de criação de suspense a respeito de uma ocorrência que se tornará banal no restante da obra: a interrupção da narrativa seguida pelo Leitor. A espátula que desenvolta, abria caminho através do romance dá acesso a um intercalar entre páginas brancas e impressas.

Movido pelo desejo de reencontrar Ludmilla e ao mesmo tempo procurar esclarecer o mistério por trás da interrupção do romance, o Leitor acabará entre as paredes da universidade, cuja austeridade, segundo a caracterização da voz que narra em segunda pessoa, é quebrada pelos grafites dos alunos. É rede dos sinais humanos que se estende e povoa obsessivamente cada mínimo espaço do *Viaggiatore*.

Nesse capítulo, o *Viaggiatore* começa a ser habitado por personagens-tipo, estereótipos como Lotaria, que representa a mecanização do processo interpretativo das obras literárias dentro do ambiente acadêmico e Irnério, cuja aproximação com relação aos livros guarda um misto de desprezo, utilitarismo e fascinação icônica. Eles compõem a dupla de não-leitores, que faz contrapeso à dupla de leitores.

Há ainda o velho professor Uzzi-Tuzii, do Departamento de Línguas e Literaturas Botno-Únglicas, que o Leitor finalmente encontra, depois de percorrer um labirinto de salas

¹³⁸ Op. cit. p. 43.

¹³⁹ Op. cit. p. 48.

que abrigam os mais diversos departamentos. Essa odisséia do Leitor revela a universidade em seu caráter de espaço da proliferação da burocracia, da sensação de vazio e *non sense*, ela se assemelha aos corredores das repartições públicas do *Processo* e o professor nos faz pensar numa personagem kafkiana da ordem dos muitos funcionários sonolentos e inflexíveis que as habitam. Da cantilena de sua tradução improvisada brotará o terceiro romance *Debruçando-se na borda da costa escarpada*.

Emergem da narrativa os mesmos nomes próprios que havíamos encontrado em *Fora do povoado de Malbork*, porém eles servem para designar outros lugares e pessoas, acenando para a trama de falsificações que se desenvolverá na narrativa moldura.

Embora não atribua claramente a nenhum dos micro-romances essa descrição, em sua crítica ao *Viaggiatore* Pietro Citati fala de “um conto de Mann reescrito por um discípulo de Kafka”¹⁴⁰. Tal designação corresponde bem à impressão que temos de *Debruçando-se na borda da encosta escarpada*. Trata-se do diário íntimo de uma figura frágil e adoentada, que habita temporariamente uma região litorânea procurando regenerar sua saúde. Nesse fragmento de romance, o narrador-personagem vê proliferarem-se “mensagens, avisos, sinais” e está convicto de que o mundo “quer dizer-lhe alguma coisa.”

O tema do apocalipse que depois retornará em *Que história espera seu final lá embaixo?* aparece aqui por meio de alusões e presságios, que o protagonista associa ao cosmo e à sua existência. O elemento que instaura essa inquietação sobre o destino do cosmo é o laboratório meteorológico, cujos aparelhos o narrador-personagem aprende a operar a pedido do senhor Kauderer, o meteorologista que parece estar implicado em uma espécie de conspiração que visa dar liberdade a prisioneiros encerrados numa fortaleza situada na costa litorânea:

Se o fim do mundo pudesse localizar-se num lugar preciso, seria o observatório meteorológico de Pëtkwo: um telhado de zinco que, apoiado sobre quatro pilares de madeira meio cambaleantes, protege os barômetros registradores, os higrômetros, os termógrafos, todos alinhados sobre uma mesa, com seus rótulos de papel quadriculado (...) o cata-vento de um anemômetro na extremidade de uma antena alta e o curto funil de um pluviômetro completam o frágil equipamento do observatório, que isolado na borda de uma escarpa do jardim municipal, sob um céu cinza pérola, uniforme e imóvel, parece uma armadilha para ciclones, uma isca colocada para atrair as trombas de ar dos remotos oceanos tropicais, oferecendo-se antecipadamente à ira dos furacões como se fosse o destroço ideal.¹⁴¹

¹⁴⁰ CITATI, Pietro. *Ecco il romanzo del lettore*. In: Riga 9 – Italo Calvino: Arte, Scienza e Letteratura, a cura di Marco Belpolitti. Milano: Marcos y Marcos, 1991. p. 162.

¹⁴¹ Op. Cit. p.60.

A impressão que temos a respeito do protagonista é que seu excesso de zelo em interpretar os sinais que lhe aparecem, acaba se constituindo em real obtusidade na percepção de que está sendo simplesmente envolvido no plano de fuga dos prisioneiros da fortaleza.

Chama-nos atenção nesse fragmento de romance a maneira como a narrativa evidencia o esforço frustrado desse protagonista em sistematizar uma sequência de imagens às quais ele atribui a qualidade de signos, sinais, prenúncios de algo que está por vir: a mão que se projeta das grades da fortaleza numa atitude antinatural; o ouriço do mar de aparência ameaçadora e desagradável, desenhado pela senhorita Zwida; os homens de negro que encontra no barracão do observatório meteorológico; o véu negro a dissimular a fisionomia de Zwida à espera do momento de visita aos detentos. Todos esses sinais convergem para a figura do arpéu de pesca que Zwida pede que o protagonista adquira para que ela possa desenhá-lo. Esse objeto o implicará no plano de fuga de um dos detentos. Cria-se uma tensão no fragmento muito semelhante àquela do romance *giallo* ou de certos filmes de suspense. Neles o leitor (ou espectador) é colocado em condição premonitória com relação aos acontecimentos através observações do próprio narrador-personagem, que individualiza um conjunto de signos que para ele são apenas alusões confusas, mas que qualquer leitor atento interpretaria bem concretamente como o encaminhar-se do personagem para uma armadilha.

O narrador-personagem parece mais propenso a atentar para as ocorrências de seu universo interior ou para presságios sobre uma catástrofe cósmica, do que para as pequenas coincidências que denunciam ao leitor que ele está sendo envolvido numa conspiração. É o que indica o momento de clarividência no qual a figura do laboratório de meteorologia – que aparecera no início do fragmento como o destreço ideal à “espera do fim do mundo” – se estabelece primeiro como um princípio de organização do cotidiano e depois como possibilidade de concretização de um desejo de controle aparentemente megalômano por parte da personagem:

A tarefa de levantar os dados meteorológicos certamente contribuiu para que eu superasse as minhas incertezas. Pois, pela primeira vez em Pëtkwo, fixara-se com antecedência algo a que eu não podia faltar, por isso aos quinze minutos do meio dia, sem preocupar-me com a direção que tomasse nossa conversa, eu diria: “Ah, ia me esquecendo, preciso correr ao observatório, pois é hora de coletar os dados.”¹⁴²

(...)

“– Não, isso não! – exclamei, tomado por um desespero imprevisto, como se entendesse naquele momento que só o controle dos instrumentos meteorológicos

¹⁴² Op. Cit. p.65.

me punha em condições de dominar as forças do universo e nelas reconhecer alguma ordem.¹⁴³

Aqui é possível construir uma rede de significados: o laboratório de meteorologia se constituía para o personagem como um instrumento de leitura e padronização dos sinais confusos enviados por um universo que ele julgava à beira do colapso final, mas também como uma possibilidade de identificar-se e criar um hábito que pudesse lastrear as relações humanas que o protagonista claramente tem dificuldade de estabelecer.

O desejo de controle da personagem, que ganha contornos hiperbólicos ao parecer desejar englobar até mesmo as “forças do universo”, nos levam novamente às reflexões de Calvino em *Mondo scritto e mondo non scritto*, *Palomar* e *Sotto il sole-giaguaro*. Nesses escritos do autor revela-se um misto de inquietação pela inaferrabilidade das coisas do “mundo não escrito”, associada ao desejo de descrição, compreensão, padronização dos mais amplos aspectos da existência, desde as impressões sensoriais, às quais são dedicados os contos de *Sotto il sole-giaguaro* e em parte também *Palomar*, até questionamentos sobre a linguagem na qual teria sido escrito o “livro do mundo”, englobando as galáxias e os rumos tomados pela cultura contemporânea:

Em que linguagem foi escrito o livro do mundo? Segundo Galileu, trata-se da linguagem da matemática e da geometria, uma linguagem de absoluta exatidão. É desse modo que podemos ler o mundo de hoje? Talvez sim, se tratar-se do que está extremamente longe. Galáxias, quasares, *supernovae*. Mas quanto ao nosso mundo cotidiano, esse nos parece escrito, sobretudo como um mosaico de linguagens, como um muro cheio de grafites, carregado de inscrições traçadas umas emendadas às outras, um palimpsesto cujo pergaminho tenha sido apagado e reescrito muitas vezes, um colagem de Schwiters, uma estratificação de alfabetos, de citações heterogêneas, de termos de gíria, de caracteres como os que aparecem sobre o monitor de um computador.¹⁴⁴

No desconforto do protagonista de *Debruçando-se na costa escarpada* e em sua inútil tentativa de controle, vemos uma imagem antecipada do incômodo calviniano diante do “mundo não escrito”. A personagem-autor de *Mondo scritto e mondo non scritto* revela sua inaptidão em compreender o mundo feito de três dimensões, “povoado por milhões de nossos semelhantes” e afirma até mesmo que o confronto com esse mundo é equivalente ao repetir-se do “trauma do nascimento”¹⁴⁵, ao passo que o protagonista se sente visivelmente ameaçado e

¹⁴³ Op. Cit. p.72.

¹⁴⁴ CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Barenghi. Milano: Oscar Mondadori, 2002, p. 122. [Trad. da A.]

¹⁴⁵ Op.cit.p. 2095.

desorientado pelos sinais do universo que não consegue ler, mas que sente poder controlar através dos instrumentos de leitura das condições do tempo. Seria a literatura o laboratório meteorológico de Calvino? Seu instrumento de aferição e tentativa de controle de uma realidade líquida e desconcertante, plena dos mais confusos e desorientadores sinais? Diríamos que sim.

Debruçando-se na costa escarpada se interrompe no momento em que o prisioneiro, que certamente utilizou para se evadir da prisão o arpéu comprado pelo protagonista, aparece diante de seus olhos desejando mandar através dele uma mensagem para Zwida. Essa aparição se afigura para o protagonista como um “uma brecha, um rasgo irreparável” ¹⁴⁶ na ordem do universo, o que pode produzir um efeito cômico ao final do texto, já que aparentemente não é a ordem do cosmo que está ameaçada, mas sim o pequeno universo de relações afetivas e sociais construído pela personagem. A comicidade ficaria por conta do exagero com relação às proporções de sua tragédia pessoal.

No capítulo quatro, assistimos à cômica disputa a respeito da questão Címbrico-cimérica entre o professor Uzzi-Tuzii e o professor Galligani e vemos se inserir na narrativa mais um nome de autor, o do escritor da versão címbrica do romance cimério *Debruçando-se na costa escarpada*. O nome do romance é trocado para *Sem temer o vento e a vertigem*.

Ludmilla e o Leitor terão uma nova experiência de leitura coletiva, os capítulos de *Sem temer o vento e a vertigem* são divididos entre dois grupos de estudantes, e o futuro casal presencia a cômica divisão de tarefas “analíticas” às quais cada aluna – com seus olhos alarmantemente límpidos e tranqüilos – deve se dedicar durante a pseudo-leitura. Uma deve “sublinhar os reflexos do modo de produção”, outra “os processos de reificação”, “a sublimação do recalque”, “os códigos semânticos do sexo” e ainda “as metalinguagens do corpo” e as “transgressões dos papéis no âmbito público e privado”.¹⁴⁷ É o exército de não-leitoras que se organiza para atribuir ao texto uma série de significados externos a ele, massacrando seu conteúdo, silenciando sua voz.

O novo romance – ainda que os protagonistas da narrativa-moldura tivessem a esperança de retomar alguma das leituras interrompidas – se desenrola numa trama totalmente diferente das anteriores.

A voz que narra nos conduz através de uma madrugada num país em estado de exceção, após um golpe de estado ¹⁴⁸. As filas de mulheres com velas nas mãos aguardando

¹⁴⁶ Op. Cit. p. 73.

¹⁴⁷ Op. Cit. p. 81.

que se abram os armazéns de alimentos e a tinta fresca nos muros feitos porta-vozes dos *slogans* políticos de um “Conselho Provisório” que assumiu o controle do país anunciam uma narrativa fortemente marcada por elementos do universo pragmático da política.

Os acontecimentos dessa ordem, todavia, são apenas um dos estratos dessa narrativa, que se constrói ao redor do triângulo amoroso entre o protagonista (também narrador em primeira pessoa), Irina e Valerian. É o próprio narrador, numa intervenção ensaística de ordem metaliterária, quem destaca o caráter secundário dos acontecimentos políticos dentro do fragmento de romance e descreve sua função através de uma das imagens-tema mais eloqüentes do *Viaggiatore*, que será reiterada na construção e no título de dois outros micro-romances, as linhas que se cruzam:

Relato esse incidente com todos os detalhes porque (...) todas essas imagens da época deviam atravessar a página tal qual os veículos militares cruzam a cidade (...) como as faixas estendidas entre os edifícios para convidar os habitantes a subscreverem o empréstimo ao Estado, como as passeatas que eram organizadas por instituições sindicais adversárias e cujos percursos não deveriam coincidir jamais: enquanto umas se manifestavam pelo prosseguimento indefinido da greve nas fábricas de munição Kauderer, outras o faziam para pedir que se pusesse fim à paralisação e que se armasse o povo para combater os exércitos contra-revolucionários que estavam em vias de cercar a cidade. *Todas essas linhas oblíquas, ao cruzarem-se*, deviam delimitar o espaço onde Valerian, Irina e eu nos movemos, de modo que nossa história possa aflorar do nada, encontrar um ponto de partida, uma direção, um objetivo.¹⁴⁹ (itálico meu)

Em *Sem temer o vento e a vertigem* encontramos pela primeira vez o tipo de figura feminina dominadora e ameaçadora que reaparecerá algumas vezes ao longo do *Viaggiatore*, seja nos micro-romances, seja na narrativa-moldura. No sétimo fragmento de romance encontramos Elfrida, a esposa que rapta e aprisiona o marido e sua amante no interior de uma das máquinas catóptricas construídas pelo primeiro. *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, há a senhora Miyagi, vingativa e lasciva esposa do mestre Okeda e finalmente, temos a imagem quase burlesca de Lotaria-Gertrude-Ingrid-Corinna, a agente múltipla que aparece na narrativa-moldura no capítulo nove e conduz o Leitor pelos corredores dos quartéis-generais das inúmeras organizações falsas, criadas para confundir os passos de outras organizações falsas na Ataguitânia, país onde tudo é falsificado.

Irina – numa pose idêntica à de Elfrida diante do marido e sua amante, após um discurso declaradamente feminista, que ecoará em nossos ouvidos quando Lotaria-Gertrude-

¹⁴⁹ Op. cit. p.85.

Ingrid-Corinna¹⁵⁰ se lançar sobre o Leitor no cômico encontro sexual da narrativa moldura – constrange a mão armada Valerian e o protagonista a participarem daquilo que o último descreve como a cerimônia de um “culto secreto e sacrificial”, no qual ela é ao mesmo tempo “a oficiante, a divindade, a profanadora e a vítima”¹⁵¹. Num momento de sondagem do erotismo, aliás, freqüente no *Viaggiatore* como em nenhuma outra obra de Calvino, o escritor explora as potencialidades da geometria das linhas e da forma triangular que se faz presente através da ideia do *ménage à trois* e reverbera na imagem do púbis de Irina. As linhas, nesse micro-romance, não só se cruzam, mas se emaranham, se contorcem “tornam-se sinuosas como a fumaça do braseiro onde queimam os pobres aromas remanescentes de uma drogaria armênia”¹⁵², tal qual descreve digressivamente o narrador-personagem.

Mantendo a constante que viemos assinalando até o momento, a narrativa se interrompe, porém, não antes que seja lançado ao leitor mais um mistério latente ao longo da narrativa: qual a identidade e propósitos do narrador-personagem? Que ações o teriam constituído como alguém sobre quem pudesse pesar a condenação à “morte por traição”?¹⁵³

A leitura de Lotaria se interrompe. Leitor e Leitora – após perceberem que naquele ambiente acadêmico não conseguirão ler uma linha sequer, sem que ela seja classificada em função de “conceitos gerais” como o “desejo polimorfo-perverso”, a “lei da economia e do mercado” ou a “castração” – repetindo a previsível rotina dos processos de interação amorosa, se dirigem a um café onde, ao conversarem, fica decidido que o Leitor irá à editora investigar a razão dos estranhos acontecimentos de interrupção sistemática da leitura.

Nesse quinto capítulo da narrativa-moldura somos apresentados a um ambiente e a um personagem novo: a editora e o editor-chefe, Sr. Cavedagna. A editora, com seus corredores estreitos dos quais subitamente brotam os mais variados tipos de solicitantes de publicação – desde indivíduos isolados, até as de grupos de intelectuais e pesquisadores – traz novamente a sensação de estarmos num ambiente kafkiano. A invasão do papel impresso que se ergue em pilhas gigantescas do chão ao teto, traz angústia semelhante àquela transmitida pelas pilhas de processos que abarrotavam as repartições de *O Castelo*.

O Sr. Cavedagna, parece-nos a personificação do trabalhador contemporâneo cuja existência é absolutamente invadida pelas questões profissionais. Desse capítulo em diante, se

¹⁵⁰ “O corpo é um uniforme! O corpo é milícia armada! O corpo é ação violenta! O corpo é reivindicação de poder! O corpo está em guerra! O corpo se afirma como sujeito! O corpo é um fim e não um meio! O corpo significa! Grita! Contesta! Subverte!” Op. Cit.p 223.

¹⁵¹ Op. cit. p. 92.

¹⁵² Op. cit. p. 93.

¹⁵³ Op. cit. p. 94.

estabelecerão as linhas de um discurso que pode ser identificado como um lamento irônico e bem-humorado pela configuração do mundo pós-capitalista, que na perspectiva calviniana parece ser caracterizado principalmente pela invasão de uma enxurrada de discursos que obstruem o pensamento e a existência. Essa é uma reflexão que Calvino desenvolverá mais tarde em *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), ao sinalizar de maneira brincalhona, utilizando-se de nomenclatura da biologia, a transformação do *Homo sapiens* em uma nova espécie, o *Homo legens*, um ser adaptado para viver num mundo recoberto por uma “pesada crosta de discursos”:

O mundo que eu vejo, aquele que é reconhecido imediatamente como *o mundo*, se apresenta aos meus olhos – ao 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 foi lido, antes mesmo de começar a existir.¹⁵⁴ (itálico no texto original)

Nesse capítulo também acompanhamos o início da densa rede de enganos, mistificações e falsificações que instauram questionamentos sobre uma concepção de literatura muito peculiar trazida a partir da figura lendária de Hermes Marana, de quem todos falam, mas a quem ninguém conhece de fato a não ser pela fama.

O Leitor tem acesso às cartas de Marana, que são verdadeiros manifestos literários em favor do esvaziamento da figura do autor e da desconstrução da ideia de autoria:

Que importa o nome do autor na capa? Vamos nos transportar pela imaginação para daqui a três mil anos. Sabe-se lá quais livros de nossa época terão sobrevivido e quais autores ainda serão lembrados. Haverá livros que continuarão célebres, mas serão considerados obras anônimas, como é para nós a epopéia de Gilgamesh; haverá autores cujo nome permanecerá, mas dos quais não restará nenhuma obra, como é o caso de Sócrates; ou talvez todos os livros remanescentes sejam então atribuídos a um único e misterioso autor, como Homero.¹⁵⁵

Juntamente com as cartas, Cavedagna entrega ao Leitor o romance *Olha para baixo onde a sombra se adensa*, cuja autoria a essa altura, dado o grau de confusão promovido pelas falsificações de Marana, já não pode mais ser estabelecida, mas é atribuído a certo Bertrand Vandervelde.

¹⁵⁴Op. Cit. p. 109.

¹⁵⁵Op. cit. 105.

Em *Olha para baixo onde a sombra se adensa* como em alguns momentos da narrativa-moldura parece-nos que Calvino se diverte criando um romance-roteiro, pronto para uma versão cinematográfica. *Olha para baixo onde a sombra se adensa* tem elementos suficientes para tornar-se uma sequência em um filme *noir*, um *Chinatown*¹⁵⁶ à moda calviniana, com direito até mesmo à descrição dos pais de família chineses “com suas meias brancas, sua cestinha de vime que cheirava a peixe”¹⁵⁷.

À primeira vista, esse parece ser o romance mais distante do restante da produção ficcional de Calvino. Nele acompanhamos as dificuldades de um *gangster* e de sua cúmplice ao procurarem um lugar onde incinerar o corpo de outro criminoso, um inimigo que acabam de abater. Contudo, em meio a efeitos cômicos grosseiros – como o causado pela expulsão dos gases do ventre do morto, ou ainda a desagradável comparação do passado com uma “tênia, cada vez mais longa” que o protagonista carregaria dentro de si e que não perderia seus anéis, por mais que ele se esforçasse por “esvaziar as tripas em todos os banheiros, à inglesa, à turca, nas fedorentas privadas das prisões, nos penicos dos hospitais” – se destaca um verdadeiro fragmento em tom ensaístico-reflexivo, que se integra bem ao restante da narrativa, mas poderia ser subtraída dela para figurar, quem sabe, numa das cartas-manifestos-ensaios de Hermes Marana, ou em uma coletânea das declarações de poética presentes no *Viaggiatore*:

Conto muitas história ao mesmo tempo porque desejo que em torno desse relato sinta-se a presença de outras histórias que eu poderia contar ou que talvez venha a fazê-lo, ou quem sabe já tenha contado em outras ocasiões; um espaço cheio de histórias que talvez não seja outra coisa senão o tempo de minha vida, no qual é possível movimentar-se em todas as direções, como no espaço sideral, encontrando sempre novas histórias, que para narrar seria preciso antes narrar outras, de modo que, partindo de qualquer momento ou lugar, encontre-se sempre a mesma densidade de matéria para relatar. *De fato, pondo em perspectiva tudo o que deixo de fora da narrativa principal, vejo uma floresta que se estende por todos os lados e que, de tão densa, não deixa a luz atravessá-la, uma matéria, em suma, muito mais rica do que aquela que decidi por em primeiro plano dessa vez, de maneira que não está excluída a possibilidade de que aquele que acompanhar o meu relato se sinta um tanto frustrado ao ver que a corrente se perde em tantos riachos e que a ele chegam tão somente os últimos ecos reflexos dos fatos essenciais; no entanto, não é impossível que seja esse exatamente o efeito que eu buscava ao iniciar o meu relato, ou que se trate, digamos, de um expediente da arte de contar que estou tentando adotar, uma regra de minha escolha que consiste em colocar-me um pouco mais abaixo das possibilidades de narrar de que disponho.*¹⁵⁸ (itálico meu)

¹⁵⁶ Filme do ano de 1974, que faz tributo ao gênero policial *noir*, dirigido por Roman Polanski.

¹⁵⁷ Op. Cit. p.109.

¹⁵⁸ Op. Cit. p.113.

Ruedi, o contraventor suíço parece ser uma projeção tanto da personagem-autor quanto de Marana. Como Marana, Ruedi procura dissimular seus rastros, ele também é um fugitivo, entretanto, ambas as figuras vão deixando marcas, assim como a personagem-autor, que, no trecho destacado, parece deixar uma pista confusa, sombreada pela dúvida, de uma possível *contrainte* através da qual o *Viaggiatore* teria sido construído. O não-narrado, de fato se prolifera além daquilo que foi narrado, diríamos que há um procedimento sistemático, embutido nas narrativas, de destaque daquilo que deixou de ser narrado, do mistério que se estende além dos caracteres impressos, e que se materializa nas inúmeras conjecturas que o leitor é levado a fazer, numa atividade cognoscitiva intensa, similar àquela que gera a obra.

As afirmações de Ruedi, ou da personagem-autor que investe de suas características o seu narrador-personagem, em certo ponto, antecipam aquelas que serão atribuídas a Silas Flannery, como se a cautela narrativa do gangster-narrador-ensaísta, prenunciasse os bloqueios narrativos de Flannery, que consumia nas primeiras linhas tudo o que tinha para narrar:

E isso, pesando-se os fatos, é sinal de uma verdadeira riqueza, vasta e sólida, pois, se hipoteticamente tivesse uma só história para contar, eu me desdobraria por ela e, na ânsia de valorizá-la, acabaria por consumi-la, ao passo que, tendo um estoque praticamente ilimitado de substâncias narráveis, estou em condições de manipulá-la com despreendimento e tranquilidade, deixando transparecer até um ligeiro enfado e permitindo-me o luxo de demorar-me em episódios secundários e detalhes insignificantes.¹⁵⁹

O antídoto para crise criativa de Flannery poderia se constituir em narrar o secundário para não esgotar o principal. Seria esse um procedimento atuante na construção do próprio *Viaggiatore*? Por enquanto, deixemos em suspenso essa questão, porém, não sem antes observar que ela guarda uma semelhança com a ideia de constituir as próprias obras como resenhas de livros alheios, reescritura de obras já escritas, que em última instância, podem ser consideradas falsificações, livros apócrifos, num movimento semelhante ao de Borges em seu *Pierre Ménard, autor do Quixote*. No momento, nos limitamos a observar que mais uma vez a narrativa do micro-romance se interrompe após a enunciação de um mistério relacionado àquela que talvez fosse a narrativa principal de Ruedi: a de sua atribulada história familiar. A bacia cheia de filhotes de crocodilo é o signo da ameaça que Vlada, a ex-amante, apresenta ao narrador, mas ao contrário do que acontecia com as mensagens muito semelhantes que a

¹⁵⁹ Op. Cit. p. 113.

metade má de Medardo de Terralba, o *visconte dimezzato*, enviava à pastora Pamela, essa permanece sem interpretação, aludindo apenas o elemento malévolo com sua aparência.

A leitura de *Olha pra baixo onde a sombra se adensa* é interrompida e substituída pelo dossiê Marana, que ocupa o sexto capítulo do *Viaggiatore*. Nele nossa personagem-autor calviniana expressa todo seu talento para a criação de mitos e manipula com destreza o tema da conspiração universal.

As cartas de Marana, vindas das mais diversas localidades do planeta, povoam o hiper-romance com mitos a respeito da existência de um velho índio, o Pai das Histórias, que:

(...) seria a fonte universal da matéria narrativa, o magma primordial do qual se originam as manifestações individuais de cada escritor; segundo outros, o velho seria um vidente que, sob o efeito de cogumelos alucinógenos, consegue comunicar-se com o mundo interior dos mais fortes temperamentos visionários e captar-lhes as ondas psíquicas; na opinião de outros ainda, ele seria a encarnação de Homero, do narrador de *As mil e uma noites*, do autor do Popol Vuh, bem como de Alexandre Dumas e James Joyce; outros objetam, entretanto, que Homero não tem necessidade de metempsicose e continua a viver e compor através dos milênios, sendo autor, além dos poemas que normalmente lhe atribuem, de grande parte das mais notáveis narrativas que já se escreveram.¹⁶⁰

Também temos notícias sobre a suposta existência de uma organização especializada na produção e homogeneização eletrônica de obras literárias, a OEPHLW (Organization for the Electronic Production of Homogenized Literary Works), que ofereceria assistência a escritores em dificuldades para terminar seus manuscritos, bem como sobre a APO (Organização do Poder Apócrifo), fundada pelo próprio Marana e depois subdividida em Wing of Light e na Wing of Shadow, espécies de seitas derivadas da antiga APO, cujos integrantes se empenham respectivamente em encontrar em manuscritos ainda não publicados mensagens extraterrestres sobre o destino do universo, ou em espalhar a contrafação, a mistificação e a mentira intencional como a única maneira de combater as “pseudo-verdades dominantes”.¹⁶¹

Por último, o megalomaníaco Marana ainda se atribui a função de responsável pelas “relações públicas para o desenvolvimento dos países em desenvolvimento”. Tal atribuição consistiria em “assegurar os alvarás de construção no decorrer das várias mudanças de regime” nos momentos em que os vários movimentos revolucionários estivessem em ação “antes e depois da tomada do poder”.¹⁶² A primeira missão de Marana, na qualidade de

¹⁶⁰ Op.cit.p. 121.

¹⁶¹ Op.cit.p.133.

¹⁶² Op. cit. p.126.

“responsável pelos alvarás de construção”, teria sido executada num sultanato do Golfo Pérsico “onde deveria dirigir a empreitada de construção de um arranha-céu”, contudo, sua atividade paralela de tradutor, teria lhe dado a chance de impedir um golpe de estado contra o sultão, cuja esposa, leitora insaciável e agente infiltrada por revolucionários, teria sido impossibilitada de comunicar-se com aqueles que almejavam tomar o poder, em função da interrupção dos romances que lia, propositalmente arquitetada por Marana, que ficara responsável por suprir a sultana de textos literários.

Em meio a todas essas inverdades altamente cômicas, despontam fragmentos de um relato duvidoso a respeito da lendária figura do Silas Flannery, que tanto pode ser um escritor de best-sellers, quanto um nome sob qual se dissimula a “sede administrativa e fiscal da sociedade anônima que detém os copyrights e assina os contratos do fecundo autor”, que pode não existir.

No relato de Marana, Flannery é a perfeita imagem de escritor adaptado à lógica da sociedade de consumo governada pela mídia. Aos seus romances, atribui-se a função habitual de produções culturais para entretenimento massivo, tanto para o cinema, quanto para a televisão, que veiculam sugestões de consumo de produtos e serviços:

Já faz alguns meses que Flannery entrou em crise, não escreve uma só linha; os numerosos romances que começou e pelos quais recebeu adiantamentos de editores do mundo inteiro, envolvendo financiamentos bancários internacionais, esses romances nos quais as localidades turísticas freqüentadas, os modelos de alta-costura, as marcas de licores bebidos pelas personagens, das peças de decoração, das engenhocas sofisticadas, já foram fixados por contrato através de agências de publicidade especializadas, permanecem inacabados, à mercê de uma crise espiritual inexplicável e imprevista.¹⁶³

Seria essa uma das sombras que se movimentam nos interstícios da máquina literária do *Viaggiatore*: o temor de que os romances já não possam despertar nem mesmo “um fundo de angústia esquecida, como uma condição de verdade” que possa resgatá-los do “destino de produto feito em série”¹⁶⁴?

Nas cartas de Marana o Leitor encontra indicações a respeito de sua possível localização, além de estranhas aparições de figuras femininas de leitoras que ele confusamente identifica com a de Ludmilla, que mais tarde ele saberá ser a ex-namorada do tradutor mitômano, motivadora de todo o processo de falsificações.

¹⁶³ Op. cit. p.125.

¹⁶⁴ Op. cit. p.132.

Antes, porém de colocar-se no encalço do falsário, o Leitor se entrega à leitura de *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, enquanto espera Ludmilla em um café.

Trata-se de mais uma narrativa em primeira pessoa, na qual um professor universitário acometido de uma estranha neurose desencadeada pelo toque de telefones, se vê repentinamente envolvido em um seqüestro, tema que prenuncia os acontecimentos do sétimo romance, onde teremos também o seqüestro do protagonista por sua esposa.

Numa rede de linhas que se entrelaçam se inicia um trecho que reconhecemos como uma intervenção ensaística. Dessa vez, o que se deseja é refletir sobre o potencial das palavras de transmitir sensações ao leitor. A sensação que se deseja participar com precisão é a do desespero diante de um toque telefônico, desespero que as metáforas teriam um potencial de produção de efeitos de sentido insuficiente para participá-lo ao leitor:

A primeira sensação que esse livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço a campainha do telefone, digo ‘deveria’ porque duvido que as palavras possam dar idéia disso, mesmo que parcial: não basta declarar que minha reação é rechaçar, fugir a esse chamado agressivo e ameaçador, e, ao mesmo tempo, sentir-me constrangido pela urgência, pela insustentabilidade, pela coerção que me obriga a obedecer à imposição daquele som, precipitando-me a responder, mesmo sabendo que com certeza isso me trará sofrimento e mal-estar. Ademais, não acredito que uma tentativa de descrever meu estado de ânimo caberia numa metáfora – por exemplo, a dilaceração ardente causada por uma flecha que penetre a carne nua da minha ilharga. Não é por que não se possa recorrer a uma sensação imaginária para restituir a sensação conhecida, pois embora hoje ninguém saiba como é, todos julgam facilmente o que se experimenta quando se é atingido por uma flecha – a sensação de estar indefeso, desprotegido diante de algo que possa surgir de espaços desconhecidos, coisa que se aplica muito bem ao toque do telefone.¹⁶⁵

Nesse micro-romance, arriscaríamos identificar uma dupla tentativa de desautomatização: a primeira, e mais recorrente no *Viaggiatore*, recai sobre a percepção dos recursos lingüísticos para a construção de significados, nesse fragmento de ensaio sobre a recepção e o alcance das impressões sensoriais produzidas pelas metáforas no leitor. A segunda, diria respeito e relação que estabelecemos com esse objeto tão onipresente no cotidiano contemporâneo: o telefone. Esse movimento que nos remete novamente à proposta posteriormente enunciada em *Mondo scritto e mondo non scritto* de descrição dos objetos e dos gestos mais cotidianos, a fim de distanciá-los da perspectiva através da qual

¹⁶⁵ Op. Cit. p. 136.

habitualmente são considerados¹⁶⁶, como se observa em *Le parti pris des choses* (1942), de Francis Ponge.

Contudo, essa relação com as campanhas telefônicas abre espaço para o imponderável e para mais algumas interrogações como as que ficaram em aberto nos micro-romances anteriores. O narrador-personagem, ao perfazer o cominho habitual de seu *jogging* passa por uma casa desconhecida na qual um telefone toca. Sua particular repulsa e temor com relação a chamados telefônicos o fazem julgar que, apesar de se tratar de uma casa estranha, o telefonema seria para ele. Movido por uma curiosidade neurótica, o narrador atende ao telefone. O telefonema era de fato dirigido a ele. Trata-se de um aviso a respeito da localização de uma certa Marjorie, cujo nome coincide com o de uma das alunas do professor, por quem ele se sente atraído. Teria o professor seqüestrado sua própria aluna? Ou ambos seriam vítimas de mais uma conspiração? Tratar-se-ia de um caso de esquizofrenia, já que o professor parece absolutamente surpreso com o desenvolvimento dos acontecimentos?

O sétimo capítulo do *Viaggiatore* se constitui como uma fascinante exibição das habilidades do *Homo legens* numa varredura minuciosa da casa da Leitora. Esse é o momento em que a figura de Ludmilla ganha maior materialidade e visibilidade no texto.

O capítulo dedicado a dar contornos mais concretos a Terceira Pessoa do romance, Ludmilla, é marcado por uma atitude descritiva amorosa e detalhista, que mais uma vez nos remete aos procedimentos literários adotados em *Palomar*, *Collezione di sabbia* e *Sotto il Sole-giaguaro*. Porém, essa afinidade com os textos mais tardios não se apresenta apenas no amor ao detalhe e na precisão descritiva, mas em certo tédio com relação às categorias que nos permitem proceder à *leitura* do mundo, das pessoas, dos ambientes. A colocação de que “vivemos numa civilização uniforme, com modelos culturais definidos: a mobília, a decoração, as encadernações dos livros, o toca-discos, tudo é escolhido dentro de certo número de possibilidades”¹⁶⁷ sopra sobre o capítulo um mal-estar semelhante àquela que sentimos diante de produções culturais de ficção científica. Percebemos aqui ecos do interesse de Calvino oscilante entre a utopia e a distopia, como testemunham os textos ensaísticos sobre

¹⁶⁶ “Talvez a primeira operação para renovar a relação entre linguagem e mundo seja amais simples: fixar a atenção sobre um objeto qualquer, o mais banal e familiar e descrevê-lo minuciosamente como se fosse a coisa mais nova e mais interessante do universo. Uma lição que podemos tirar da poesia do nosso século é o investimento de toda a nossa atenção e de todo o nosso amor pelo detalhe, em qualquer coisa que esteja longíssimo de qualquer imagem humana: um objeto, planta ou animal no qual identificar nosso senso de realidade, a nossa moral, o nosso eu, como fez William Carlos Williams com o ciclâmen, Marianne Moore com um náutilo, Eugenio Montale com uma enguia.” Op. Cit. p.122-123. [Trad. da A.]

¹⁶⁷ Op. cit. p.145.

os escritos de Fourier¹⁶⁸ e as *Città invisibili*, em que observamos o mesmo mal-estar a respeito dos padrões de consumo contemporâneos na construção hiperbólica de Leônia, cidade tomada por um excesso de bens de consumo em uso ou em forma de lixo. A descrição da casa de Ludmilla, para nós, se revela também um ensaio sobre a vida e o comportamento contemporâneo.

A cozinha é o espaço pelo qual nosso narrador em segunda pessoa inicia seu exame:

A cozinha é a parte da casa que mais coisas pode dizer sobre você: se faz comida ou não (daria para dizer que sim, se não todos os dias, ao menos com bastante regularidade), se a faz só para você ou também para outros (frequentemente só para você, mas com cuidado como se fizesse para outros; algumas vezes também para outros, mas com desenvoltura como se a fizesse só para você) (...). Os eletrodomésticos desempenham a função de animais úteis (...) sem que você lhes dedique um culto especial. Na escolha dos utensílios nota-se algum esteticismo (uma panóplia de facas semicirculares de tamanho decrescente, quando uma só já bastaria) (...) uma olhada na geladeira pode fornecer dados preciosos: nos recipientes para ovos só resta um; limão, apenas uma metade, ainda assim, meio seca; enfim nota-se certa negligência com os produtos essenciais. Em compensação há creme de castanha, azeitonas pretas, um potinho de *salsifs* ou armorácea; fica evidente que ao fazer compras você é mais atraída pelas mercadorias que vê expostas do que pela lembrança do que falta em casa. Portanto, observando sua cozinha, pode-se obter uma imagem de você como mulher extrovertida e lúcida, sensual e metódica, que põe o senso prático a serviço da fantasia.¹⁶⁹

Aqui, acompanhamos mais uma exibição dos procedimentos de atribuição de significado a indícios, sinais que uma existência humana deixa em um ambiente. A ciência indiciária em Calvino já é nossa conhecida desde *Il Visconte dimezzato* nas mensagens da metade má de Medardo a Pamela, passando pelas peripécias cósmicas de Kfwfq em *Un segno nello spazio*, e até mesmo pelos micro-romances do *Viaggiatore*, como o *Debruçando-se na costa escarpa* ou *Olha para baixo onde a sombra se adensa*. Porém, ao examinar a cozinha de Ludmilla, é como se Calvino mostrasse a própria cozinha, onde prepara as iguarias escriturais às quais nós leitores já somos treinados pelo próprio *chef* a atribuir significado de uma determinada maneira.

A leitura da casa de Ludmilla é minuciosa e minada de significados subentendidos, abarcando os postais, colares pendurados na parede, frascos, fotografias em suas molduras, a assimetria na disposição dos móveis, até chegar finalmente nos livros:

¹⁶⁸ Calvino dedicou três textos às ideias de Fourier: *Para Fourier 1: A sociedade amorosa*, *Para Fourier 2: O ordenador dos desejos* e *Para Fourier 3: Despedida. A utopia pulviscular*. Esses ensaios se encontram traduzidos na edição brasileira de *Una Pietra sopra*, publicada pela Companhia das Letras.

¹⁶⁹ Op. cit.p.146-147.

Ao contrário das provisões da cozinha, aqui é a parte viva, de consumo imediato, a que diz mais coisas sobre você. Por toda a parte há volumes espalhados, alguns abertos, outros com marcadores improvisados ou com um canto da página dobrado. Vê-se que tem o hábito de ler vários livros ao mesmo tempo, que escolhe leituras diversas para as diferentes horas do dia, para os vários lugares de sua pequena moradia: há livros que se destinam ao criado-mudo, outros que encontram lugar junto à poltrona, na cozinha ou no banheiro (...) seu espírito tem paredes internas que permitem separar tempos diversos para pausas e retomadas, concentrar-se alternadamente em canais paralelos.¹⁷⁰

Em sua crítica ao *Viaggiatore*, Cesare Garboli lança a “suspeita de que a Leitora de Calvino não seja só uma leitora e, sobretudo, não seja realmente uma leitora”¹⁷¹. Entre as inúmeras sugestões apresentadas pelo crítico destaca-se a ideia de que Ludmilla poderia ser interpretada como uma representação da própria Literatura¹⁷². Garboli, após tecer muitas considerações sobre as possíveis simbologias ao redor dessa figura feminina fixa a interpretação da imagem da Leitora como uma projeção do próprio escritor “essa Ludmilla é um símbolo (admito), mas é também o símbolo de um Romancista.” Ao longo de sua explanação Garboli usará o termo Leitora-Escritor para designar o que ele considera um amálgama entre os dois papéis dentro do romance.

Que o autor coloque um pouco de si em suas personagens, de modo que de certa forma, todas sejam projeções suas, o próprio Calvino declara em *Os níveis de realidade na literatura* e mesmo em algumas passagens do próprio *Viaggiatore*. Contudo, é preciso avaliar que tipo de contribuições uma explicação como essa traz para a compreensão dos mecanismos postos em ação para constituir esse romance.

Em primeira instância, acreditamos que na atenção dada à constituição dessa figura feminina se explicita um *projeto de público* que resulte no empenho em promover tanto a identificação de um determinado tipo de leitora ideal com Ludmilla, quanto constituí-la como objeto de desejo para um determinado tipo de leitor (aliás, o processo de enamoramento do Leitor por Ludmilla faz parte da trama). Contudo, se considerarmos que os enunciados de Ludmilla têm a função fundamental de desencadear os fragmentos de romance, não seria imprudente supor que ela seja a personificação do desejo pela leitura, como se através da existência dessa personagem, Calvino quisesse evidenciar esse desejo como sendo o princípio, a matriz de toda ficção, sem o qual nada poderia ser escrito. Em favor dessa hipótese, temos a atitude de Silas Flannery, como veremos mais adiante, no capítulo oito, que deseja que o texto

¹⁷⁰ Op. cit. p.150-151.

¹⁷¹ GARBOLI, Cesare. *Chi sei, lettrice?* In: *Falbalas. Imagini del Novecento*. Città: Garzzanti, 1979, p. 114.

¹⁷² Op. cit. p. 114.

que sai se sua máquina de escrever seja aquele que as expressões corporais da leitora estendida na praia solicitam.

O capítulo sete se desenvolve em revelações sobre Marana e sua perseguição a Ludmilla através das falsificações e na leitura mútua do Leitor e da Leitora em seu primeiro encontro amoroso. Ao final dele, Ludmilla enuncia o sétimo romance, portador da imagem e do motivo mais caros a Calvino e que parece ser o centro irradiador de sentido do *Viaggiatore*.

Em *Numa rede de linhas que se cruzam* a imagem soberana do espelho é correlata da “alma”, segundo a menção a Plotino logo no primeiro parágrafo, “que cria coisas materiais refletindo as ideias de uma mente superior”¹⁷³. Porém, se seguirmos a indicação dada através do enunciado de Ludmilla no capítulo sete¹⁷⁴, caberia substituir o caráter etéreo da “alma” pelo termo mais material “mente”, uma mente “exata e fria, sem sombras, como a de um jogador de xadrez”, que filtra “todos os mistérios e angústias”¹⁷⁵.

O romance dos espelhos – em que a atividade cognitiva, reflexiva, calculista é hiperbólica e abrange cada passo da personagem – parece-nos um análogo do impulso construtivo do *Viaggiatore*. Assim como a atividade de *especulação* e dissimulação da própria figura empreendida pelo protagonista e narrador pensador-negociante-colecionador, resulta numa miríade seqüestros falsos, empresas falsas, falsas organizações de segurança, falsos encontros amorosos, a partir da atividade especulativa, reflexiva, ensaística do autor, surge uma multiplicidade de romances apócrifos. A intenção do protagonista de se esconder é frustrada por sua própria estratégia. Ele que julgava poder sempre desaparecer num ângulo morto de suas máquinas catóptricas, acaba no centro de uma delas, com sua imagem multiplicada pelos inúmeros espelhos. De forma semelhante ocorre no *Viaggiatore* uma multiplicação da presença calviniana em declarações de poética, em imagens recorrentes no universo da ensaística do escritor, enfim uma proliferação que faz com que a “despersonalização do autor”, sobre a qual discutimos no início de nosso texto, fique apenas nos caracteres nos quais foram expressas as teorias pós-estruturalistas e nas páginas dos críticos que se deixaram levar pelas pistas falsas do romance. A figura de Calvino parece-nos mais que nunca ubíqua e evidente em sua função de demiurgo.

Acrescentamos que a ideia do teatro políptico de Athanasius Kircher, formado por uma caixa forrada de inúmeros espelhos, capaz de multiplicar a imagem de qualquer objeto

¹⁷³ Op. Cit. p. 165.

¹⁷⁴ “– A mim – ela diz – agradam os livros em que todos os mistérios e todas as angústias sejam passados por uma mente exata e fria, sem sombras, como a de um jogador de xadrez.” Op. Cit. p. 161.

¹⁷⁵ Op.cit.p.161.

parece-nos a exata tradução visual da *Multiplicidade*, uma das virtudes literárias exploradas nas *Lezioni Americane* a partir de uma reflexão sobre o “modelo da rede dos possíveis” presente na poética de Jorge Luís Borges, que Calvino declara estar subjacente à construção do *Viaggiatore*:

O modelo da rede dos possíveis pode, portanto, ser concentrado nas poucas páginas de um conto de Borges, como também pode estar presente na constituição de romances logos ou longuíssimos, nos quais a densidade e concentração se reproduz nas partes separadas (...) estas considerações estão na base da proposta que chamo de hiper-romance, do qual procurei dar exemplo com *Se um viajante numa noite de inverno*.¹⁷⁶

Observamos ainda que os fragmentos ensaísticos que nos demais micro-romances se ajustavam à trama de maneira mais artificial, aqui aparecem totalmente integrados à narrativa, fato que certamente podemos atribuir ao caráter de especulador-pensador-ensaísta da personagem criada aqui por Calvino.

Ademais, temos novamente alguns mistérios não solucionados. Quem seria de fato Elfrida? De que expedientes ela teria se servido para colocar em prática o contragolpe que coloca o protagonista fora de ação?

O oitavo capítulo se abre com as palavras do escritor *voyeur* que observa uma mulher que lê: “eu julgo colher na sua figura imóvel os sinais de um movimento invisível que é a leitura, o correr do olhar e da respiração e, mais ainda, o percurso das palavras através da sua pessoa, o fluxo, as interrupções, os impulsos, as hesitações (...)”¹⁷⁷. O correr da narrativa nos revelará que se trata de Silas Flannery, que observa Ludmilla da varanda de seu chalé nos Alpes suíços.

Aqui, há um jogo entre o desejo pela leitura que se confunde com o desejo pela Leitora, o voyeurismo se transforma em tentativa de ataque físico de Flannery a Ludmilla, quando essa vai visitá-lo para compreender como trabalha o escritor de *gialle* que “produz livros como uma aboboreira produz abóboras”¹⁷⁸. Esse encontro entre escritor e Leitora, pintado com tintas cômicas, acaba por materializar uma imagem do desejo do escritor por esse processo inaferrável, e incontrolável e absolutamente individual que é a leitura, o que aproxima Marana e Flannery, pois ambos, cada um com seus motivos, desejam imiscuir-se de alguma forma nesse momento de solidão total que é a leitura de Ludmilla

¹⁷⁶ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia da Letras, 2001, p. 157.

¹⁷⁷ Op. Cit. p. 173.

¹⁷⁸ Op. Cit. p. 194.

Entre projetos de história – a do escritor produtivo e do escritor atormentado cujos manuscritos se misturam e ao se misturarem formam um livro que se supõe provocar os mais diversos efeitos na Leitora – reflexões sobre a despersonalização do autor e impulsos de cópia de *Crime e Castigo*, numa remissão ao *Pierre Ménard*, de Borges, o ensaísmo de Flannery vai se desenvolvendo nesse que é um dos mais densos capítulos do *Viaggiatore*. A sensação que temos é a de sermos inseridos dentro de um universo que a personagem-autor deseja que entendamos como *a sua mente*. Excluídas as impiedosas descrições das atitudes patéticas de Flannery em busca de agarrar a matéria narrável enquanto contempla o pôster do Snoopy na parede, ou de agarrar a “fiscalidade”¹⁷⁹ da leitura na pessoa de Ludmilla, há muitas passagens em que vislumbramos os mesmos motivos de *Mondo scritto e mondo non scritto* assim como das *Lezioni Americane*, que viriam a público posteriormente, mas certamente povoavam as reflexões de Calvino desde a fatura do *Viaggiatore*:

Às vezes penso no assunto do livro a ser escrito como algo que já existe: pensamentos já pensados, diálogos já proferidos, histórias já ocorridas, lugares e ambientes já vistos; o livro não deveria ser outra coisa senão o equivalente do mundo não escrito traduzido em escrita. Outras vezes, ao contrário, creio (...) que o livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não escrito; sua matéria deveria ser aquilo que não existe nem poderia existir, exceto quando for escrito, e do qual se experimenta obscuramente a falta em sua própria incompletude.¹⁸⁰

Se considerarmos a proposta do *Viaggiatore* em face dessas afirmações sobre a matéria da ficção, poderemos pensar que mais do que uma equivalência com relação ao “mundo não escrito” ou uma complementaridade com relação a ele, o romance se estabelece como o equivalente ficcional de uma tarefa cognoscitiva de descrever os processos envolvidos na criação literária, como já havíamos sinalizado através de nossa discussão inicial sobre a preocupação ética de Calvino com relação a se fazer um uso “leal” ou “honesto” uso das formas literárias. Essa inquietação sobre “mundo escrito” e “mundo não escrito”, parece ser solucionada a partir da belíssima demonstração de um processo que já havíamos referido a propósito da criação do funcionamento das imagens na escrita calviniana¹⁸¹:

Vejo que, de um modo ou de outro, continuo a girar em torno da idéia de uma interdependência entre o mundo não escrito e o livro que eu deveria escrever. Ponho o olho na luneta e aponto para a leitora. Entre seus olhos e a página, esvoaça uma borboleta branca. Seja o que for que ela esteja lendo, a borboleta lhe

¹⁷⁹ Op. cit. p.195.

¹⁸⁰ Op. cit. p.176.

¹⁸¹ Vide discussão das páginas 50-51 da dissertação, a partir de *Elogio della discontinuità*, de Graziella Pulce e da *Exatidão em Seis propostas para o próximo milênio*.

capturou a atenção. O mundo não escrito culmina naquela borboleta. O resultado que tenho de esperar é algo de preciso, íntimo, leve.

Olhando a mulher em sua espreguiçadeira, vinha-me a necessidade de escrever “com base no verdadeiro”, isto é, escrever não a mulher, mas sua leitura, escrever qualquer coisa, mas considerando que esse algo precisa passar pela leitura que essa mulher faz.

Agora, observando a borboleta que pousa sobre meu livro, gostaria de “escrever com base no verdadeiro”, tendo em mente a borboleta. Relatar, por exemplo, um crime que, embora atroz, “assemelhe-se” de algum modo à borboleta, que seja leve e sutil como a borboleta.

Poderia também descrever a borboleta, mas tendo em mente um crime, de modo que a borboleta se converta em algo terrificante, espantoso.¹⁸²

Flannery, assim como o personagem-narrador de *Debruçando-se na borda escarpada* busca no mundo não escrito, sinais do que deve ser materializado no mundo escrito e, contraditoriamente – porém, em sintonia com a ideia de que no *Viaggiatore* a ficção se faz a partir do refletir sobre a ficção – sente que “escrever com base no verdadeiro”, é escrever com base na própria leitura, que é o que Calvino ensaia fazer nesse romance. E, ao contrário do que se poderia supor, nas conjecturas do Flannery-Calvino, isso não resulta num processo escritural ensimesmado, alheio ao mundo não escrito. A escrita auto-reflexiva acaba por desencadear a aparição do mundo não escrito, seja metaforizada numa borboleta, seja na forma de fantasmas que se esgueiram nos interstícios de uma literatura pensada como processo combinatório¹⁸³. Nesse ínterim, somos presenteados com a desmontagem do processo descrito a propósito da *Esattezza*, quando Calvino explica que para originar um conto bastava ter na mente “uma imagem visual” compacta o bastante para tornar-se uma história, ou ainda a ideia de que “as próprias imagens que desenvolvem a sua potencialidade implícita, o conto que trazem dentro de si”¹⁸⁴. O crime preciso, íntimo, leve, enunciado por Flannery, cuja atrocidade guarde alguma semelhança com a borboleta, materializa diante dos nossos olhos o processo descrito nas *Lezioni*. E ainda alude a própria virtude textual da *Esattezza*, juntamente com a *Leggerezza*. De fato, se Calvino se pusesse a escrever um *giallo*, poderíamos esperar dele que arquitetasse um crime-borboleta.

¹⁸² Op. Cit. p. 176.

¹⁸³ “A linha de força da literatura moderna está em sua consciência de dar a palavra a tudo aquilo que, no inconsciente social ou individual, permaneceu não dito: esse é o desafio que ela renova constantemente. Quanto mais nossas casas são iluminadas e prósperas, tanto mais seus muros se encharcam de fantasmas; os sonhos de progresso e da racionalidade são visitados por pesadelos. (...) Eis-nos transportados para uma paisagem ideológica bem diferente daquela que acreditávamos ter eleito como morada, entre os relés e diodos dos cérebros eletrônicos. Mas estamos realmente distantes?”. CALVINO, Italo. *Cibernética e fantasmas (notas sobre a literatura como processo combinatório)*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.209.

¹⁸⁴ Op. Cit. p. 84.

No *Diário de Silas Flannery*, também reconhecemos a faceta calviniana do escritor que não resiste à tentação de se antecipar às percepções da crítica e ao mesmo tempo oferecer ao leitor informações que tanto podem funcionar como uma gratificação, um “manual de usuário” para se orientar dentro da narrativa, como uma frustração de expectativa, para aquele que preferiria perceber sozinho aquilo que o texto parece explicitar. Ademais, independentemente dessas interferências “informativo-reflexivas”, resta sempre muito a compreender, elas são apenas entradas, mas não necessariamente saídas e podem funcionar como uma cortina de fumaça no texto:

A fascinação romanesca, tal como se dá em estado puro nas primeiras frases do primeiro capítulo de tantos romances, não tarda a perder-se na seqüência da narrativa: é a promessa de um tempo de leitura que se estende diante de nós e que pode recolher todas as possibilidades de desdobramento. Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um *incipit*, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas como se poderia construir tal livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente os preliminares? Encadear uns aos outros os inícios de narração, como nas *Mil e uma noites*?¹⁸⁵

Nesse momento, nos perguntamos maliciosamente: seria mesmo dos leitores o desejo de manter todas as possibilidades de desdobramento sempre abertas, ou seria essa uma angústia do escritor? Se nos lembrarmos do texto que abre a edição de 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*, no qual acompanhamos o escritor recomeçando doze vezes o mesmo prefácio, teremos elementos relevantes para contrapor às afirmações de Flannery. Começando doze vezes o seu prefácio, Calvino se dá a chance de analisar sua experiência com o neo-realismo em sua primeira romance sob doze facetas diversas. Essa iniciativa que ecoa em nossos ouvidos ao lermos o fragmento acima. Porém, há mais a considerar. No décimo segundo início do prefácio ao *Sentiero*, lemos:

Este romance é o primeiro que escrevi; quase a primeira coisa que escrevi. O que posso dizer sobre ele hoje? Direi isso: o primeiro livro seria melhor não tê-lo escrito.

Até o momento em que o primeiro livro não está escrito, tem-se aquela liberdade de começar que se pode usar uma só vez na vida, o primeiro livro já o define, enquanto você, na verdade, ainda está longe de ser definido; e essa definição, depois, você deverá carregá-la pelo resto da vida, procurando confirmá-la, corrigi-la ou desmenti-la, mas nunca mais conseguindo prescindir dela.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Op. Cit. p.181.

¹⁸⁶ CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos da aranha*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O desejo pelas potencialidades do início, no qual ainda não se está aprisionado por fórmulas e rótulos não seria uma nostalgia do *escritor*, dissimulada por trás das afirmações de Flannery a propósito da fruição inicial do texto por parte do *leitor*? Não estaria nossa personagem-autor simulando no *Viaggiatore* o retorno a um passado sem classificações prévias de estilo, sem expectativas pré-formuladas e exercitando sua liberdade de iniciar dez vezes, ainda que nas dez seja sempre e inegavelmente o mesmo? Parece-nos que o *Viaggiatore*, essa máquina catóptrica, acaba de refletir mais uma face de sua ubíqua personagem-autor.

No que tange ao modelo narrativo de base, explicita-se aí o procedimento da *mise en abyme* e das interrupções sucessivas presentes em *As mil e uma noites*, que já haviam sido sugeridos a propósito da história rocambolesca de Marana sobre a sultana-leitora compulsiva e em outros textos ensaísticos de Calvino, como em *Romanzo come spettacolo*, no qual se menciona esse procedimento usado por Dickens em suas narrativas¹⁸⁷. Trata-se de uma longa tradição que Calvino atualiza no *Viaggiatore*.

No capítulo oitavo, observamos também que as demais personagens da narrativa-moldura confluem na direção de Silas Flannery, o escritor: os integrantes anônimos da Wing of Light, que crêem que o manuscrito do diário contém mensagens cósmicas extraterrestres, Lotaria, que procura conhecer pessoalmente o escritor do objeto de sua tese, Ludmilla, interessada em investigar a “fiscalidade do ato de escrever”, o Leitor, no encalço de Marana, ansioso por deter a proliferação das falsificações e finalmente ler um volume inteiro e o próprio tradutor falsário, que vem denunciar o processo de falsificações o qual ele iniciou e continua a orquestrar. Segundo ele as falsificações – é preciso apreciar a nota cômica – vinham sendo praticadas pelos japoneses, hábeis também em copiar produções culturais, além de produtos tecnológicos. As notícias de Marana sobre a empresa de Osaka que se dedica a criar cópias dos romances de Flannery são o prenúncio do romance japonês no qual se cria uma “ilusão de transparência ao redor de um redemoinho de relações humanas tão obscuro, cruel e perverso quanto possível”¹⁸⁸, como declara mais uma vez Ludmilla, personificação do

¹⁸⁷ “Numa dessas revistinhas dickensianas, os romances eram apresentados por um personagem engraçado, que narrava histórias de um manuscrito que teria sido encontrado na caixa de um velho relógio numa casa misteriosa. Como os antigos novelistas, uma ficção servia de moldura a outras ficções: aquelas histórias não que os leitores acompanhavam como fatos de pessoas conhecidas não escondiam seu caráter convencional e espetacular, seu uso de efeitos – numa só palavra, sua natureza *romanesca*.” Op. Cit. p. 260.

¹⁸⁸ Op. cit. p. 197.

desejo pela leitura, mas também de uma insatisfação nunca aplacada, que se precipita no vazio.

O belíssimo início de *No tapete de folhas iluminadas pela Lua*, nos remete novamente e de maneira imediata aos textos da década de 1980¹⁸⁹, que insistentemente temos mencionado. A ambição de separar a sensação de cada folha singular da sensação de todas as outras, se situa na mesma esfera dos experimentos sensoriais do senhor Palomar diante da espada de luz sobre as águas do mar, e mais ainda do propósito de separar a sensação produzida por cada pequena crista de onda dançando na rebentação¹⁹⁰. Somos imersos também no mesmo tom de reflexão antropológico-filosófica presente em *La forma del tempo. Giappone*, em *Collezione di sabbia*:

As folhas de nogueira-do-japão caíam dos galhos como uma chuva fina e pontilhavam de amarelo o prado. Passeávamos o senhor Okeda e eu pela alameda de pedras lisas. Eu lhe disse que gostaria de separar a sensação de cada folha singular de nogueira-do-japão da sensação de todas as outras, mas que perguntava a mim mesmo se isso seria possível. (...) as premissas das quais eu partia, e que o senhor Okeda considerava bem fundadas, eram as seguintes: se cai da nogueira-do-japão uma única folhinha amarela que pousa no prado, a sensação que se experimenta ao observá-la é a de uma folhinha amarela individual; se duas folhinhas se destacam da árvore, o olho as acompanha, vê as duas folhinhas voltearem no ar, afastarem-se, aproximarem-se, como duas borboletas que se perseguem, para enfim pousarem, uma aqui, outra acolá, sobre a grama. A mesma coisa com três, com quatro e até com cinco; se o número de folhas que volteiam no aumenta, as sensações correspondentes se somam e dão lugar a uma sensação abrangente, como a de uma chuva silenciosa, e – ainda que o sopro da brisa retarde a sua descida – a de asas suspensas no ar, e depois de uma disseminação de pequenas manchas luminosas quando se baixa o olhar para o prado.¹⁹¹

O início desse micro-romance dificilmente faria suspeitar da forte carga erótica dessa trama, contudo, o tom reflexivo, que procura isolar cada sensação e examiná-la cuidadosamente, como vemos o protagonista exercitar a propósito das folhas que caem, é o procedimento a partir do qual todo o fragmento é construído. Diríamos que *No tapete de folhas iluminadas pela Lua* seria o texto ideal para completar *I cinque sensi* – livro no qual Calvino pretendia dedicar um conto a cada um dos cinco sentidos, mas que restou incompleto, pois só foram contemplados o paladar, a audição e olfato, sendo publicado com o título *Sotto il Sole-giaguaro*, postumamente – com a aventura sensorial dedicada ao tato, como testemunha o episódio da colheita das ninféias:

¹⁸⁹ *Collezione di sabbia* (1980-1984), *Mondo scritto e mondo non scritto* (1982), *Palomar* (1983) e *Sotto il sole-giaguaro* (1980-1983)

¹⁹⁰ CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁹¹ Op. cit. p. 203.

A margem do lago era baixa e íngreme; para debruçarem-se sem muita imprudência seguravam-se às minhas costas e esticavam o braço, uma de um lado, outra do outro. Em certo momento, senti um contato num ponto preciso, entre os braços e as costas, na altura de minhas primeiras costelas; ou melhor, dois contatos diferentes, um à esquerda, outro à direita. Do lado da senhorita Makiko era uma ponta tensa meio pulsante, ao passo que do lado da senhora Miyagi era uma pressão insinuante, que me roçava. Compreendi que, por um raro e encantador acaso, eu estava sendo tocado no mesmo instante pelo mamilo esquerdo da filha e pelo mamilo direito da mãe e que precisava reunir todas as minhas forças para não perder aquele afortunado contato e para apreciar as duas sensações simultâneas, distinguindo-as, confrontando-as e confrontando o que elas me sugeriam.¹⁹²

Precisão. Essa é uma das virtudes literárias caras a Calvino, que se manifesta aqui, arriscando fazer esvaír-se o erotismo. O elemento ensaístico-reflexivo invade todo o fragmento de uma maneira peculiar, através de procedimentos mentais materializados no texto por termos totalmente inesperados num momento de tensão sensual: distinguir, confrontar. Contudo, *No tapete de folhas iluminadas pela Lua* também é possível isolar as reflexões de caráter eminentemente metanarrativo recorrentes em todos os micro-romances:

A fim de levar a conversa para outro terreno, experimentei fazer a comparação com a leitura de um romance, em que um ritmo narrativo muito calmo, todo no mesmo tom abafado, serve para ressaltar as sensações sutis, precisas, sobre as quais se deseja atrair a atenção do leitor; mas, no caso do romance, é preciso levar em conta o fato de que, na sucessão das frases, não se transmita de cada vez, mais de uma sensação, seja singular, seja abrangente, ao passo que a amplitude do campo visual e do campo auditivo permite registrar simultaneamente um conjunto muito mais rico e muito mais complexo. A receptividade do leitor com relação ao conjunto de sensações que o romance pretende direcionar-lhe acaba sendo muito reduzida, em primeiro lugar porque sua leitura muitas vezes apressada e desatenta não capta ou negligencia certo número de sinais e intenções efetivamente contidos no texto, em segundo porque há sempre alguma coisa essencial que permanece fora da frase escrita; aliás, as coisas que o romance não diz são necessariamente mais numerosas que as que ele diz, e só o revérbero específico daquilo que está escrito pode dar a ilusão de que se lê também o que não está escrito.¹⁹³

Essas são declarações de poética que retomam as reflexões de Flannery-Calvino. São as mesmas também, que encontramos em *Mondo scritto e mondo non scritto* – que enuncia programaticamente as propostas por trás de *I cinque sensi* e *Palomar* – e antes mesmo, em *Cibernetica e fantasmi*, na declaração de Calvino de sua preocupação com o que resta fora da literatura, o que não pode ser escrito, os fantasmas, como vimos há pouco. Nesse momento, de uma maneira mais evidente do que as que já testemunhamos em outros fragmentos de

¹⁹² Op. Cit. 205-206.

¹⁹³ Op. cit. p. 207.

romance, o impulso por trás da construção não só desse texto, mas de todos os construídos a partir da década de 1980, é participado ao leitor através dessa interferência.

Debruçando-nos sobre o texto, sentimos como se as tensões dessa trama se desenvolvessem não *no tapete*, mas *sob* um tapete de folhas, nos jogos de poder e influência do senhor Okeda sobre seu discípulo, manipulando o desejo e o rancor de sua esposa, a senhora Miyagi, e a inexperiência impulsiva da filha, Makiko. E como nos demais romances, resta a interrogação: que motivos obscuros levariam o senhor Okeda a frear a independência intelectual de seus alunos?

No nono capítulo, acompanhamos a expedição do Leitor à Ataguitânia, país onde as falsificações se estendem desde os livros até as instituições, passando pela identidade das pessoas.

Inútil tentar desemaranhar os elementos de um discurso como o de Corina-Gertrude-Ingrid-Alfonsina, que ao fim de contas é Lotaria:

Sou uma infiltrada, uma revolucionária de verdade infiltrada no campo dos revolucionários de mentira. Mas, para não ser descoberta, devo parecer uma contra-revolucionária infiltrada entre os revolucionários de verdade. E de fato é o que sou, na medida em que obedeco às ordens da polícia, mas não a verdadeira, pois dependo dos revolucionários infiltrados entre os infiltradores contra-revolucionários.¹⁹⁴

O que prevalece é uma nítida sensação de descontrole diante da realidade, muito semelhante à que sentimos cotidianamente num mundo de enganos do qual o país criado por Calvino é apenas uma sátira hiperbólica.

Desde que chega à Ataguitânia, o Leitor é aprisionado por diversas polícias e contrapolícias, até ser encarcerado num presídio verdadeiro dirigido por falsos contra-revolucionários, onde há uma biblioteca na qual constam inclusive os livros que a ditadura local (ou seria a contra-ditadura disfarçada em ditadura?) proibiu de circular. O presídio é na verdade uma instituição responsável por elaborar a cesura dos livros e estabelecer o âmbito de sua circulação no país. O Leitor, que havia aterrissado na Ataguitânia por sua livre espontânea vontade, agora parece na verdade ter sido atraído para lá pelo estranho campo de força que a figura de Marana parece ter ao redor de si, já que, repentinamente descobre que consta do registro dessa instituição como “leitor médio” e como tal, seria usado para aferir a precisão das “máquinas leitoras” utilizadas no trabalho de censura. O capítulo termina com o colapso

¹⁹⁴ Op.cit.p. 218.

da “máquina leitora”, não sem que antes a manifestação do desejo de leitura de Ludmilla seja materializado, dessa vez pelos lábios de Lotaria: “minha irmã diz que adora romances em que sentimos uma força, elementar, primordial, telúrica”.¹⁹⁵

Ao redor de uma cova vazia, embora se aproprie consistentemente das características do romance latino, mais especificamente de certa imitação do realismo fantástico de Gabriel García Márquez, nos traz reminiscências de *Olha para baixo onde a sombra se adensa*. Anastasio Zamora nos parece uma versão latina do gangster Ruedi, ambos com suas contrafações, filhos e histórias que se adensam ao redor de uma história principal que não foi claramente narrada:

Sobre minha mãe ele me contara várias histórias no tempo em que ainda não me cansara de perguntar dela; mas não passavam de histórias, invenções que se contradiziam: ora era uma pobre mendiga, ora uma estrangeira que viajava num carro vermelho, ora uma freira enclausurada, ora uma amazona de circo, ora morrera ao dar-me à luz, ora desaparecera num terremoto.¹⁹⁶

A luta dos rapazes ao redor da cova vazia, o enfrentamento entre duplos para que ao fim só reste um, também nos remete à briga de Ponko e Gritzvi em *Fora do povoado de Malbork*. Ademais, o tema do espelhamento, da multiplicação da própria imagem, que observamos em *Numa linha de redes que se cruzam*, também ecoa aqui na semelhança que o protagonista tem com os jovens de Oquedal, como se todos eles refletissem a sua aparência física, de modo a adensar o mistério ao redor de sua origem e trazendo a sugestão do incesto, dos casamentos consangüíneos como um interdito desrespeitado largamente, a julgar pela aparência das pessoas do povoado:

– Temos os mesmo olhos – digo a Amaranta, aproximando-me dela entre as sacas do segundo pátio.
– Não, os meus são maiores.
– Vamos medi-los então.
Aproximo meu rosto ao seu, de modo que os arcos de nossas sobrancelhas se nivelem, depois, pressionando minha sobrancelha contra a dela, viro o rosto de modo que as nossas têmporas, faces e maçãs possam encontrar-se.¹⁹⁷

Espelhamentos e especulações sobre as origens se disseminam por essa narrativa que é entrecortada pela mesma voz que se integra parcialmente à narrativa e faz descrições das sensações do protagonista sem narrá-las de fato:

¹⁹⁵ Op. cit. p. 220.

¹⁹⁶ Op. cit. p.226.

¹⁹⁷ Op.cit. p. 231.

Aqui o relato devia representar meu espírito sacudido como se por um ciclone diante da revelação de que metade de meu nome que me fora escondida era dos senhores de Oquedal e de que à minha família pertenciam fazendas vastas como províncias. Mas era como se minha viagem regressiva no tempo me arremessasse num redemoinho obscuro em que os sucessivos pátios do palacete Alvarado se encaixassem um no outro, igualmente familiares e estranhos à minha memória deserta.¹⁹⁸

Anastasio Zamora deixara descendentes entre os senhores e entre a criadagem? Quem seria Faustino Higuera? Um fantasma que reaparece para vingar a própria morte? Qual seria o destino de Nacho? Cumprir a repetição indefinida de uma mesma história? Como sempre, as questões se acumulam sem resposta.

No décimo capítulo, encontramos o Leitor desempenhando o papel de agente secreto de uma “missão oficial com aspectos secretos, bem como uma missão secreta com caráter oficial”¹⁹⁹, a mando das autoridades ataguitanas que o teriam mantido recluso no presídio-modelo caso ele não se decidisse a arriscar-se pelas tundras boreais da Ircânia. Nesse país, ele faz contato com Arkadian Porphyritch “uma das inteligências mais refinadas da Ircânia, que merecidamente desempenha as funções de diretor-geral dos arquivos da Polícia do Estado”²⁰⁰.

Na voz de Porphyritch irrompe no *Viaggiatore* um pseudo-discurso político sobre relações internacionais entre regimes totalitários, baseadas em troca de leituras subversivas como forma de justificar a repressão “todo regime, mesmo o mais autoritário, sobrevive apenas numa situação de equilíbrio instável que o obriga a justificar continuamente a existência de seu aparato repressivo”²⁰¹. As perguntas e respostas trocadas entre o Leitor e Porphyritch não estabelecem um diálogo, uma complementaridade, e sim uma sensação cômica de *non sense*. Quando o Leitor entende que se estabeleceria entre os países um intercâmbio de livros proibidos “isso implicaria que os livros proibidos aqui fossem tolerados lá, e vice-versa”, Porphyritch o contradiz apresentando-lhe uma resposta que não se aplica à sua colocação, antes a desvia e confunde:

– Nem em sonho. Os livros proibidos aqui são ainda mais proibidos lá, e os livros proibidos lá são ultraproibidos aqui. No entanto, cada regime usufrui pelo menos duas vantagens com a exportação para o regime adversário dos próprios livros proibidos e a importação dos livros proibidos pelo adversário: encoraja os opositores do regime adversário e estabelece intercâmbios de experiência entre serviços da polícia.²⁰²

¹⁹⁸ Op.cit. p. 232.

¹⁹⁹ Op. cit. p. 238.

²⁰⁰ Op. cit. p. 238.

²⁰¹ Op. cit. p. 240.

²⁰² Op. Cit. p. 240.

Estamos no terreno do pastiche, da pilhéria a respeito das instituições políticas e de seus trâmites e procedimentos burocráticos, contudo, não seria absurdo dizer que vislumbramos aqui um pouco da visão calviniana que observamos em sua carta de desligamento do PCI, em 1957, quando o escritor dissera ter sido tomado por um grande mal-estar e pela sensação de que a realidade e os movimentos no devir da história se apresentavam cada vez menos decifráveis²⁰³, assim como das colocações feitas, tantos anos depois, em 1983, em *Mondo scritto e mondo non scritto*, a respeito do desconforto com relação ao “mundo não escrito” que estava a todo tempo a “surpreendê-lo e assustá-lo”:

Assisti a muitas mudanças na minha vida, no vasto mundo, na sociedade, a muitas mudanças também em mim mesmo, portanto não consigo prever nada, nem para mim, nem para as pessoas que conheço, e muito menos a respeito do gênero humano. Não saberia prever a relação futura entre os sexos, entre as gerações, os desenvolvimentos futuros da sociedade, das cidades e das nações, que tipo de paz haverá e que tipo de guerra, o que significará o dinheiro, quais dos objetos de uso cotidiano desaparecerão e quais aparecerão, que tipo de veículos e maquinários usarão, qual será o futuro dos mares, dos rios, dos animais, das plantas. Sei bem que divido essa ignorância com cada um daqueles que, ao contrário pretendem saber algo a respeito: economistas, sociólogos, políticos; mas o fato de não estar só não me dá nenhum consolo.²⁰⁴

É esse mesmo clima de incompreensão, para não dizer desolação disfarçada em humor que percebemos no décimo capítulo. O alívio do peso dessa incompreensão poderia vir da possibilidade de que “de algum lugar além do livro, além do autor, além das convenções da escrita” se erguesse uma voz que portasse “aquilo que o mundo ainda não disse sobre si”, como entende crer Porphyritch a respeito da experiência de leitura de Ludmilla. Contudo, o mal-estar é recolocado pelas concepções de Marana, que de alguma forma se conectam melhor ao diálogo *non sense* que se estabelece anteriormente entre Porphyritch e o Leitor, que parece sugerir que “por trás da palavra escrita existe o nada: o mundo só existe como artifício, ficção, mal-entendido, mentira”²⁰⁵.

A noite do Leitor na Ircânia é agitada por um sonho no qual Ludmilla, muito significativamente – considerando nossas últimas observações sobre as relações entre mundo escrito e mundo não escrito – enuncia que o livro que ela procura “é aquele que transmite a sensação de mundo tal como ele será após o fim do mundo, a sensação de que o mundo é o

²⁰³ MILANINI, Cláudio. Introduzione. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. 3ª. ed. Milano: Mondadori, 1995. v.1. p. XLII.

²⁰⁴ Op. Cit. 116. [Trad. da A.]

²⁰⁵ Op. cit. p.243.

fim de tudo o que existe no mundo, de que única coisa que existe no mundo é o fim do mundo”²⁰⁶.

Que história espera seu fim lá embaixo? parece ter uma função estrutural importante no *Viaggiatore*. É, de fato, um fragmento que encerra um mundo, o mundo criado nesse hiper-romance, pois embora ainda tenhamos algumas discussões metaliterárias importantes no décimo primeiro capítulo, elas dão a sensação de ser um excedente, um excesso de zelo na explicação reiterada da proposta do *Viaggiatore*, uma preocupação de ordem pedagógica. Esse micro-romance, de modo diferente dos outros, não é recortado pelas habituais reflexões metaliterárias, contudo, arriscaríamos dizer que ele se desenvolve como o símile de um procedimento inverso ao da escrita como processo cognitivo de criação de mundos. Inverso porque o protagonista se põe a apagar tudo aquilo que “decidiu não tomar em consideração”, ele apaga o mundo anteriormente criado.

O edifício de um ministério cuja fachada cheia de detalhes rebuscados de arquitetura é reduzido a uma lâmina de vidro opaco é o primeiro a ser apagado. Não satisfeito o protagonista apaga os outros cinco edifícios dos ministérios, abolindo-os. Assim faz com bancos, arranha-céus, sedes de grandes empresas, hospitais, correios, todas as estruturas econômicas, todas as estruturas de policiamento, todos os automóveis, públicos e privados, todas as multidões de transeuntes, toda a indústria, leve ou pesada e também a caça e a pesca “para que ninguém diga que tende a regredir a sociedades primitivas”²⁰⁷, todos os elementos da Natureza, até que a crosta terrestre seja apenas uma imensa planície gelada, onde, ao longe, o protagonista avista Franziska, a mulher amada com quem aparentemente deseja um relacionamento despidido de todas as convenções, assim como desejou um mundo livre de quaisquer instituições.

Observemos que ao longo de toda narrativa-moldura proliferaram-se as mais variadas instituições, desde as mais improváveis como a OEPHLW, ou a sociedade suíça de *ghost-writers* responsável por reproduzir o estilo de Flannery, ou a indústria de falsificações bibliográficas de Osaka – que na verdade são reproduções de uma mesma instituição imaginária – até aquelas com as quais estamos totalmente habituados, como a universitária, a carcerária e a estatal – em seus diversos escalões do poder e do contra-poder – porém, sempre num viés cômico. Seria um acaso que justamente no último romance-fragmento essas e outras instituições fossem sistematicamente apagadas? E de onde elas são apagadas, o que resta quando elas desaparecem?

²⁰⁶ Op. cit. p. 246.

²⁰⁷ Op. cit. p. 251.

O mundo está reduzido a uma folha de papel na qual ninguém consegue escrever mais que palavras abstratas, como se todos os substantivos concretos tivessem desaparecido; bastaria conseguir escrever a palavra pote para que fosse possível escrever também “caçarola”, “molho”, “coifa”, mas forma estilística do texto o impede.²⁰⁸

O mundo se reduz a uma folha de papel. Seria acaso o mundo que Calvino cria na narrativa-moldura para depois apagá-lo aqui?

O fato do narrador falar de uma folha de papel na qual só se consegue escrever palavras abstratas nos envia ao debate que remonta ao ano de 1965, no qual Calvino dialoga com as concepções de Pasolini a respeito do “italiano tecnológico” e da linguagem burocrática, que estariam “tingindo a língua italiana da cor do nada”²⁰⁹. A língua é indissociável das instituições, de modo que um mundo pontilhado por instituições burocráticas é um mundo tomado pela peste da inconcretude lingüística que o escritor discute em *L’antilingua*, texto publicado inicialmente em *Il Giorno*:

A cada dia, sobretudo de cem anos para cá, por um processo que já se tornou automático, centenas de milhares de nossos concidadãos vertem mentalmente com uma velocidade de máquinas eletrônicas, a língua italiana numa antilíngua inexistente. Advogados e funcionários, gabinetes ministeriais e conselhos administrativos, redações de jornais e telejornais escrevem, falam, pensam em antilíngua. Característica principal da antilíngua é o que eu definiria como “terror semântico”, ou seja, a fuga diante de cada vocábulo que tenha por si só significado, como se *frasco*, *aquecedor*, *carvão*, fossem palavras obscenas, como se *ir*, *encontrar*, *saber*, indicassem ações torpes. Na antilíngua os significados são constantemente recusados, relegados ao fundo de uma perspectiva de vocábulos que, por si sós, nada significam ou significam algo vago, fugidio. “Temos uma linha muito tênue, composta de nomes ligados por preposições, por verbos de ligação ou por pouco verbos esvaziados de sua força”, como bem afirma Pietro Citati, que a esse fenômeno deu nessas colunas uma descrição eficaz.²¹⁰

Apagar todas as instituições onde a antilíngua é praticada seria uma maneira radical de extingui-la se não do planeta, ao menos do papel e deixar espaço para que se construa um “mundo escrito” onde, como no romance da concretude lingüística – *Fora do povoado de Malbork* – se sinta o cheiro do “óleo de colza” e onde a cebola a dourar possa ser apreciada

²⁰⁸ Op. cit. p 255.

²⁰⁹ CALVINO, Italo. *A Antilíngua*. In: *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.150.

²¹⁰ Op. Cit. p.149.

em todos os seus matizes olfativos, numa nítida contraposição à linguagem acadêmica e sem significado de Lotaria, assim como ao discurso político vazio de Porphyritch.

Aparentemente, esse último fragmento romanesco do *Viaggiatore* acena para a busca de concretude da linguagem literária no “mundo escrito” – contra uma inconsistência cada vez mais assustadora do “mundo não escrito” – enunciada primeiramente nos ensaios de 1965, e depois reiterada em 1983, em *Mondo scritto e mondo non scritto*:

Quanto á linguagem, essa foi tomada por uma espécie de peste. O italiano está se tornando uma língua sempre mais abstrata e mais artificial, abstrata, ambígua (...) essa epidemia atacou primeiramente os políticos, os burocratas, os intelectuais, depois se generalizou, com sua extensão a massas cada vez mais largas de uma consciência política e intelectual. A tarefa do escritor é combater essa peste, fazer sobreviver uma linguagem direta e concreta.²¹¹

O último dos micro-romances do *Viaggiatore* deixa como os demais, questões abertas: o que seria a Sessão D? No fim do mundo ainda restaria um corpo burocrático para recomeçar? Por que os apagamentos se diluem no final do texto e o protagonista encontra com Franziska e se dirige ao café cheio de elementos concretos muito bem definidos e descritos?

Não haveria lugar mais apropriado para acolher o Leitor de volta ao seu cotidiano do que uma biblioteca. O capítulo onze, penúltimo do *Viaggiatore*, parece dedicado a reiterar a impossibilidade de uma leitura que seja completa. Ela só se oferecerá ao Leitor de maneira fragmentária, pois suas tentativas de obter os dez títulos interrompidos junto à biblioteca são frustradas uma a uma. Resta ao Leitor ouvir as declarações de poética contidas nas manifestações de cada um dos leitores que se encontram ao seu redor na biblioteca. A partir dessas declarações queremos ligar a percepção reiterada a cada micro-romance a uma das afirmações finais feita pelo sexto leitor após ter lido em seqüência os títulos dos *incipit* e entendê-los como o início de um romance:

– Pode deixar-me ver (...) e lê em voz alta: – “*Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folhas iluminadas pela lua ao redor de uma cova vazia. ‘Que história espera seu fim lá embaixo?’*, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato”

Ele então ergue os óculos para a testa e diz:

– É, eu seria capaz de jurar que já li um romance que começa assim... O senhor só tem esse início e gostaria de encontrar a sequência, não é verdade? O problema é que antigamente os romances começavam assim. Havia alguém que passava por uma rua solitária e via algo que chamava sua atenção, alguma coisa que parecia

²¹¹ Op. Cit. p.120.

esconder um mistério ou uma premonição; a pessoa então pedia explicações, e aí lhe contavam uma longa história.

Você tenta avisá-lo:

– Mas, veja, há um mal entendido. Isso não é um texto, são só os títulos... o *Viajante*...

– Ah, o viajante só aparecia nas primeiras páginas e depois não se falava mais dele, sua função estava encerrada. O romance não era a história dele...

– Mas não é essa a história que gostaria de saber como termina...

O sétimo leitor o interrompe:

– O senhor acredita que toda história precisa ter princípio e fim? Antigamente, a narrativa tinha só dois jeitos de acabar: superadas todas as provas, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último ao qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida e a inevitabilidade da morte.²¹²

Essas passagens finais do *Viaggiatore* parecem apontar para algumas de nossas inquietações em aberto desde o início de nossa proposta: o que Calvino entenderia por “romanesco como procedimento literário determinado?” Que tipo de procedimentos, dentro da estrutura do *Viaggiatore* responderia pela manutenção de uma tensão narrativa, embora predomine em sua concepção o ensaísmo e a descrição?

Na fala do sexto leitor vislumbramos o que parece ser a explicação do próprio escritor do mecanismo de perpetuação da tensão narrativa. Essa explicação parece-nos sugerir que uma das funções do primeiro fragmento de romance é instaurar a figura do *viajante* que indaga sobre mistérios. De fato, se voltarmos ao primeiro *incipit* todo ele é constituído de interrogações que abrangem desde os procedimentos narrativos adotados, até o próprio enredo da história, cujo desconhecimento por parte do narrador-personagem é insistentemente lembrado e o final do fragmento deixa muitas perguntas suspensas que um leitor habituado a narrativas fechadas poderia supor que seriam respondidas posteriormente, com a retomada do texto interrompido. Podemos supor que *incipit* do viajante tenha como função desencadear o mecanismo de *mise en abyme* que estrutura o *Viaggiatore*. A partir dele, cada micro-romance deixa mistérios em aberto, que se endereçam ao próximo micro-romance e ao mesmo tempo mantém aceso o *desejo* pela narrativa. Essa parece ser a resposta para o questionamento a respeito da maneira como se mantém a tensão narrativa.

Sobre a questão do *romanesco* com procedimento literário aparentemente a tensão criada, que envia de um romance a outro é um dos elementos desse *romanesco* buscado por Calvino. Para instaurar na obra o caráter *romanesco* buscado, o uso de lugares comuns da “conspiração universal das forças incontroláveis”²¹³, associado ao tema das aventuras de um

²¹² Op. Cit. p. 262.

²¹³ CALVINO, Italo. *Apêndice*. In: *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.267. “(...) Todo o livro responde em certa medida a esse modelo (a começar pela utilização, característica desse gênero, do *topos* romanesco de uma conspiração universal dos poderes

casal que “ou morre ou se casa”, também são fundamentais. Embora Calvino nos lembre que antes do cinema se apropriar dessas duas fórmulas e levá-las ao limite do esgotamento elas se desenvolveram no romance, é inevitável, durante a leitura do *Viaggiatore*, pensar no entretenimento vazio, incapaz de produzir a sensação de “grãos de areia entre os dentes”²¹⁴ que na nossa cultura de massa – mais do que pelos *best-sellers* – é representado pelos *blockbusters* produzidos pela indústria cinematográfica contemporânea. Ao final, o tratamento irônico que Calvino dá tanto ao tema da conspiração universal, quanto ao tema do casamento entre o herói e a heroína, associado a toda construção peculiar do *Viaggiatore*, consegue estabelecer uma profunda sensação de incômodo diante de reflexões metaliterárias que acabam se estendendo a questionamentos sobre o lugar da literatura em nossa cultura dominada pelo entretenimento fácil governado pelas mídias.

incontroláveis que, num registro cômico-alegórico, pelo menos a partir de Chesterton, é regida por *um deus ex machina* polimorfo; a personagem do Grande Mistificador (...)

²¹⁴ CALVINO, Italo. *O mar da objetividade*. In: Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.56. Nesse ensaio Calvino estabelece uma distinção entre a literatura que se rende ao “mar da objetividade”, limitando-se a mimetizar a realidade contemporânea dissolvente e incompreensível e aquela que opõe aos acontecimentos do mundo um ponto de vista racional, organizador. A sensação de grãos de areia entre os dentes vem a propósito do comentário sobre *Quei pasticciaccio brutto della Via Merulana*, de Gadda, no qual, para Calvino, apesar da viscosa mistura de “povos, dialetos, jargões, línguas escritas”, nasce da leitura dessa obra um incômodo, um assombro que leva à indagação e ao pensamento crítico, uma sensação de “grãos de areia entre os dentes”.

7. Uma leitura “pós-metafísica” e o retorno às tradições

No volume *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze* (*Pensamento Pós-metafísico. Estudos filosóficos*), publicado em 1988, Jürgen Habermas dedica o nono tópico da terceira parte do livro, *Filosofia e ciência como literatura?*, à análise de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Porém, antes de debruçar-se sobre o *Viaggiatore* ele tece algumas considerações preliminares. Trata-se de uma reflexão a respeito da impossibilidade de dissociar, principalmente nos escritos de ciências humanas, “o conteúdo proposicional dos enunciados da forma retórica de sua apresentação” ²¹⁵. De acordo com o raciocínio de Habermas, não haveria possibilidade de se processar uma ruptura com as “formas comprovadas de saber e com os costumes científicos” sem que ocorra também uma renovação no plano da linguagem. Entendemos mais claramente em que consiste essa renovação lingüística quando o pensador alemão menciona o exemplo de Freud, cujos escritos possuem uma face notadamente científica, porém organizados de modo tal que são tratados como literatura. Daqui, podemos concluir que, na visão habermasiana os recursos retóricos da linguagem literária por serem plásticos, maleáveis se revelam mais propícios à materialização de conceitos inovadores como os que o pensamento freudiano trouxe à cultura ocidental. Contudo, se levanta o questionamento: será que os textos de Freud são “apenas, ou em primeira linha, literatura?” ²¹⁶. Este questionamento leva a outro: “será a orientação através das questões de verdade um critério suficiente para a tradicional demarcação entre ciência e literatura?” ²¹⁷

A partir dessas questões Habermas articulará as concepções do último Heidegger – que apesar de fazer distinção entre poetas e pensadores tratava os textos de Anaximandro e Aristóteles da mesma maneira que os textos de Hölderlin e Trakl – à sua observação pessoal de uma modificação dos procedimentos de classificação de textos adotados por jornais e revistas literários (que habitualmente separam literatura e livros técnicos), exemplificada pelo fato do jornal ‘*Frankfurter Allgemeine Zeitung*’ ter dedicado a primeira página de seu suplemento literário a uma coleção de esboços e reflexões de fácil manejo de um filósofo.

²¹⁵ HABERMAS, Jürgen. *Pensamento Pós-metafísico. Estudos Filosóficos*. Org. e trad. de Eduardo Portella, Emmanuel Carneiro Leão, Muniz Sodré, Gustavo Bayer. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 235.

²¹⁶ Op. cit. p. 236.

²¹⁷ Op. cit. p. 236.

Sua intenção é apontar para aquilo que ele nomeia como a “liquidação da diferença dos gêneros”²¹⁸, ou seja, “o nivelamento das diferenças de gênero entre filosofia e ciência, de um lado e entre filosofia e literatura do outro”, o que deriva numa compreensão de que a “literatura é resultado de discussões filosóficas”²¹⁹.

Essas reflexões colocadas por Habermas representam um momento da história das ideias em que as discussões relacionadas à diluição entre os limites de gênero estavam candentes. Contudo, apesar de hoje termos uma convivência e assimilação maiores dessa perspectiva, acreditamos que ela seja extremamente relevante no momento de analisar os escritos calvinianos que tem como uma das mais marcantes características a acurada atenção às discussões dos intelectuais nos mais variados campos, da Filosofia à Antropologia, passando pelas descobertas científicas da Física ou da Biologia, revelando uma preocupação integral com os movimentos da sociedade, uma atitude empenhada moral e eticamente. Essas características de Italo Calvino como intelectual nos permitem dizer que seus escritos portam a dimensão da literatura como “discussão filosófica”, que reside justamente nessa liquidez entre os gêneros, na possibilidade de congregá-los em função de uma reflexão mais abrangente e mais profunda sobre o mundo.

Nesse sentido a iniciativa do estudioso italiano Alfonso Berardinelli ao organizar o volume *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, publicado em 2002, acaba por se constituir como uma revisão da questão da diluição dos limites entre os gêneros, uma vez que ele se propõe justamente a buscar uma compreensão do funcionamento do ensaio²²⁰ como gênero fugidio capaz de conter teorização, narração, poesia e filosofia. A

²¹⁸ Op. cit. p.236.

²¹⁹ Op. cit. p.237.

²²⁰ O termo ensaio, que remete ao latim *exagium* “ato de pensar algo, experimento, intento, tentativa, comprovação”, com ocorrência tardia de usos no século XIV, nos traz à mente de modo quase instantâneo a esse gênero do discurso instituído na cultura ocidental pela prática literária de Michel Montaigne em seus *Essais*, publicados em 1580. Embora se tenha com Montaigne, em 1580, o despertar do gênero, o século XVII pode ser considerado o momento em que a forma ensaística revela todo o seu potencial. O nascimento do jornalismo e da opinião pública, o empenho político-pedagógico da filosofia e das ciências, a curiosidade enciclopédica, associados ao embate de uma classe intelectual nascente com os centros de poder tradicionais, representados pela aristocracia cortesã e pelo clero, favorecem o gênero ensaístico em função de sua mobilidade e ductilidade. Pode-se dizer que no século XVII o ensaio tendeu a englobar até os gêneros mais consolidados (como a poesia), ou mesmo o gênero moderno por excelência: a narração romanesca. Nesse contexto, o ensaísta torna-se jornalista, divulgador, panfletista, crítico dos costumes sociais e culturais, movimentando-se em meio à primeira indústria cultural, nascida com o público burguês moderno.

O ensaísmo associa-se ao rápido comércio de ideias e contribui para a afirmação do conceito de humanidade pública e socializada, fundamental para a instituição da cultura iluminista. A partir desse momento de prática intensa da forma ensaística, seu uso perpetua-se ao longo do século XIX e XX na produção intelectual de escritores como Leon Tolstói e Thomas Mann, estudiosos de literatura como Georg Lukács e filósofos da importância de Sören Kierkegaard e Walter Benjamin. Contudo, o fato de haverem tantas produções intelectuais de alta qualidade organizadas através da forma ensaística, não impediu que esse gênero fosse considerado menor

elaboração de Berardinelli a respeito do ensaísmo se aproxima das reflexões tecidas por Habermas:

Não há objeto de conhecimento fora de uma situação de conhecimento. E não se dá conhecimento sem elaboração consciente, digamos, artística, de uma linguagem. Esta linguagem, no conjunto e na interação de seus estratos deve ser linguagem em movimento de uma situação de conhecimento, deve exprimir o processo desse conhecimento, mostrar seus procedimentos de abstração e de aproximação. Exibir os conceitos como conceitos, as metáforas como metáforas (...) seria possível dizer que o espaço “entre o livro e a vida”, entre a idéia das práticas cotidianas, pessoais, sociais, é o espaço privilegiado do ensaio. Gênero intermediário entre ciência e arte, gênero de mediação entre os gêneros.²²¹

Trata-se, portanto, de um momento posterior àquele do qual fala Habermas, no qual se procura entender de que maneira – a partir da diluição dos limites entre os gêneros – o ensaísmo que atravessa, se mescla e revigora a Lírica e o Romance, associando a eles o seu caráter de forma primitiva, anterior à especialização dos gêneros e da separação do discurso das ciências dos demais discursos.

A leitura habermasiana do *Viaggiatore* se insere no contexto da discussão a respeito da ideia de nivelamento entre as ciências humanas e literatura. É necessário pontuar que Habermas analisa a obra de 1979 a partir de uma perspectiva que engloba os elementos que temos estabelecido como nossa linha guia no percurso através da obra de Italo Calvino: as

e rejeitado nos centros acadêmicos europeus do século XX, em que a demanda pela cientificidade e universalidade excluiu a forma ensaística do horizonte da produção intelectual acadêmica durante décadas.

Essa postura da academia desperta o olhar analítico de Theodor Adorno, que em 1962 publica *O ensaio como forma*, texto em que dialoga com as declarações de George Lukács em *A alma e as formas* sobre o estatuto do ensaio e sua tradição. Ambos escritores oferecem definições sobre o gênero. Lukács apresentará o ensaio como um modo de reorganizar algo que já existe, sendo parte de sua essência que não destaque coisas novas a partir do nada, do vazio, do informe. Adorno definirá o ensaio como um gênero que não admite que seu âmbito de competência seja prescrito. É uma forma que não procura alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa e que se permite retornar a assuntos que já foram anteriormente discutidos, sem a intenção de esgotá-los. Os conceitos construídos nele não se estabelecem a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, mas dotadas de fantasia e espontaneidade subjetiva.

Tais características se opõem de modo bastante claro a certo espírito científico acadêmico, que é classificado por Adorno como “obtusos espírito dogmático” que julga que qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça a objetividade e a própria integridade do objeto alvo de explanação.

Atualmente, porém, o questionamento da filosofia e da ciência institucionalizadas, faz com que a forma do ensaio passe do estatuto de destituída de rigor científico a provida de valor ético e político o que tem como consequência o retorno à produção ensaística e às discussões sobre as implicações da prática desse gênero. [Para a elaboração dessa nota foram consultados: Adorno, Theodor. *O ensaio como forma*. In: *Notas sobre Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003; Berardinelli, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio Editori, 2008; Lukács, György. *L'ame et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.]

²²¹BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio Editori, 2008, p. 56-57.

declarações de poética encontradas na ensaística do escritor, resultantes de sua postura como intelectual atento às discussões de seu ambiente cultural.

No início de sua análise o intelectual alemão identifica Calvino como narrador e analista de literatura, participante da discussão francesa – para qual já apontamos reiteradamente através da menção a Barthes e a Queneau.

Seu ponto de partida para a discussão sobre o *Viaggiatore* é o ensaio publicado em 1978, *I livelli di realtà in letteratura*²²², no qual Calvino se propõe a analisar os diferentes níveis de realidade implicados do enunciado “Eu escrevo, que Homero relata, que Ulisses diz: eu espreitei o canto das sereias”, através do qual o escritor “se refere reflexivamente a seu ato de escrever e finge ser outro narrador, o qual faz com que uma figura que surge no interior da narrativa informe sobre uma experiência de conteúdo vivencial”²²³.

O que atrai a atenção de Habermas nas reflexões do escritor italiano é o fato deste interessar-se pela questão que o filósofo alemão expõe através do questionamento sobre a possibilidade de um texto ser “reflexivo ao ponto de superar até o desnível em termos de realidade que existe entre ele, enquanto *corpus* de sinais e as circunstâncias empíricas de seu ambiente, absorvendo em si tudo o que é real”. Se isso fosse possível o texto se ampliaria de tal maneira que se constituiria numa “totalidade intransponível”²²⁴. Haveria uma realidade lingüística que se tornaria absoluta na obra, abrangendo tudo.

As considerações feitas por Calvino em *I livelli di realtà in letteratura* são minuciosamente percorridas por Habermas. Não acompanharemos todo o percurso, mas pontuaremos alguns momentos dessa reflexão que são indispensáveis para compreender o rumo tomado posteriormente na análise do *Viaggiatore*.

O primeiro momento a destacar é aquele em que Habermas afirma que para um o texto supere o desnível entre ficção e realidade é necessário que ele recupere de modo reflexivo a referência ao mundo no qual o autor vive e o escreveu, a relação entre a ficção e a realidade em geral e, por último, a referência à realidade objetivada pela narrativa, que precisa ter uma “aparência de real”. Aqui já divisamos o projeto de construção do *Viaggiatore* nos quais essas três referências são instauradas.

Contudo, Habermas chama nossa atenção para o fato de que o próprio Calvino nesse ensaio menciona um obstáculo para o nivelamento anteriormente proposto: o texto esbarraria numa realidade que lhe é exterior, ainda que simulasse a experiência vivencial do objeto ao

²²² CALVINO, Italo. *Os níveis de realidade em literatura*. In: *Assunto Encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

²²³ Op.cit. p. 240.

²²⁴ Op. cit. p. 241.

qual se refere na narrativa. Assim, para que o texto pudesse se adaptar constantemente às expectativas de seus leitores seria necessário que ele se adaptasse constantemente às suas expectativas de realidade, “ele teria que estar em condições de controlar e comandar o horizonte de suas expectativas ontológicas” ²²⁵.

Uma maneira de resolver a questão acima levantada seria – de acordo com as próprias reflexões de Calvino no ensaio – utilizar os princípios da narrativa moldura, que insere os leitores ou ouvintes fictícios no evento da narrativa, como faz Boccaccio, no *Decameron*. Contudo, objeta Habermas, “aqueles senhores que Boccaccio faz fugir da peste em Florença, no ano de 1348 (...) não podem *representar* um leitor alemão do ano de 1888 ou um leitor japonês de 1988,” principalmente no que o filósofo denomina “compreensão ontológica confirmadora” ²²⁶ no momento de aproximação do texto.

O próprio Calvino percebe essa fragilidade e termina seu ensaio, como menciona Habermas, “de modo cuidadoso”, pois não “cai na tentação” de extrair do imbricar reflexivo entre os mundos ficcionais um modelo que “eleve a linguagem à categoria de uma força originária temporalizada” ²²⁷, de modo que concluirá seu ensaio dizendo que “a literatura não conhece a realidade, apenas os *níveis*” fictícios da realidade no interior das palavras escritas nas quais está implicada a “credibilidade especial dos textos literários”. ²²⁸

Esse é o gatilho para a análise do *Viaggiatore*, pois, na perspectiva habermasiana aquilo que Calvino evita em sua pesquisa ensaística sobre as discussões pós-estruturalistas, ele procura empreender através da construção do hiper-romance: “recuperar em literatura a própria apropriação da literatura por parte do leitor”, ou ainda mostrar que “os limites entre ficção e realidade são fictícios”, são uma diferença “produzida pelo próprio texto”, texto esse que é caracterizado como “fragmento de um texto *geral*, de um texto primordial, que não conhece nenhum limite, por ser ele que lança de si as dimensões das possíveis delimitações, o espaço e o tempo.” ²²⁹ Cumpre assinalar aqui, que Habermas percebe essas inquietações de Calvino como resultado de sua leitura e aparente tentativa de comprovação das teorias de Jacques Derrida:

Calvino totaliza experiências com a produtividade da obra de arte lingüística, capaz de explorar mundos, reunindo-as numa concepção de linguagem que coincide com a teoria de Derrida, o que não é um acaso. Essa teoria é encenada

²²⁵ Op. cit. p. 243.

²²⁶ Op. Cit. p. 243-244.

²²⁷ Op. cit. p. 244.

²²⁸ Op. cit. p. 384.

²²⁹ Op. cit. p. 244.

como se fora uma busca de continuidades misteriosamente desaparecidas, as quais poderiam completar os fragmentos transmitidos da tradição e lhe restituíam a integridade de uma figura original – a qual, porém, eles jamais tiveram e jamais poderão adquirir.²³⁰

Diante disso, é preciso dizer que perspectiva habermasiana vai diretamente ao encontro de nossa percepção do *Viaggiatore* como um construto literário cuja própria estrutura ensaia a respeito das reflexões mais caras ao seu escritor

Vejamos que a afirmação habermasiana coincide com as percepções de Berardinelli sobre a forma do ensaio. O estudioso italiano em seu *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* busca entender como funciona a forma ensaística, “qual é a sua anatomia, a sua fisiologia retórica e estilística, a sua reatividade e adaptabilidade às diversas situações históricas e culturais”, e ao descrever esse funcionamento ele identifica “três estratos” os quais teriam espaços variáveis na escrita de cada ensaísta e se alterariam de acordo com o momento no qual este estivesse escrevendo. No momento em que Berardinelli fala sobre o estrato “teórico ou ideológico”²³¹, que faria referência a uma ou mais teorias, ecoa em nossa mente a afirmação de Habermas a respeito da coincidência da proposta do *Viaggiatore* com a teoria de Jacques Derrida.

Os demais estratos, “pragmático” e “estilístico”, como denomina Berardinelli, parecem-nos menos específicos e comuns a outros tipos de texto como os pertencentes ao gênero lírico e narrativo. Contudo, a peculiaridade do ensaio reside em congregar esses três aspectos que podem ser claramente identificados no *Viaggiatore*. De acordo com Berardinelli, no estrato “pragmático”, ocorreria a referência a valores, fins, interesses e que se manifesta na “escolha de um público, meio ou canal comunicativo”²³². No *Viaggiatore* as escolhas de Calvino, suas ideias a respeito da estética da recepção e seus propósitos em termos de público são frequentemente evidenciados: existe um público especializado, leitores refinados, teóricos ou críticos de literatura, pares intelectuais do próprio escritor, com os quais ele dialoga abertamente, e existe o leitor médio, para o qual são preparadas gratificações e são espalhados elementos que subsidiam ou mesmo monitoram a leitura.

Finalmente, o “estrato estilístico”, definido pelo crítico italiano como o “sistema de recorrência e associações, as suas figuras ou imagens obsessivas, o domínio de certos temas ou mitos”²³³ que se estabelecem dentro do texto, parece-nos ter sido evidenciado e valorizado em nosso percurso através do *Viaggiatore* a partir do momento em que nos

²³⁰ Op. Cit. p. 246.

²³¹ Op.cit. p. 57

²³² Op. cit. p. 57.

²³³ Op. Cit. p. 57-58.

propusemos a identificar e explorar as conseqüências de produção de significado dos *leitmotive* calvinianos presentes nos micro-romances e na narrativa moldura, os quais Cesare Cases apenas mencionara rapidamente em sua crítica à obra.

Indispensável acrescentar que Habermas vê na iniciativa de Calvino materializada na construção do *Viaggiatore*, uma atitude muito mais conseqüente que a adotada por Derrida, pois, de acordo com o filósofo alemão a teoria derridiana se “alimenta de uma teoria estética”, mas a ultrapassa de maneira tal que precisa ser comprovada pela prática estética e essa tentativa de comprovação é ensaiada²³⁴ por Calvino ao se lançar à tarefa de escrever o *Viaggiatore* utilizando a segunda pessoa:

Se conseguir realizar o experimento de um romance escrito consequentemente na segunda pessoa, Calvino poderá mostrar que a referência do romance ao próprio leitor do texto não pode permanecer exterior. A teoria exige a prova realizada na prática, de que o texto literário, pelo fato de incorporar de certa forma a recepção por parte de seus leitores, pode dissolver sua identidade determinada pela diferença em relação ao dia-a-dia – e resgatar desse modo a pretensão de universalidade da literatura. Se o experimento desse certo, não poderíamos mais falar de uma teoria e sentido estrito. O que há pouco chamei de teoria, revelar-se-ia um pedaço de literatura, forma na qual ela também se apresenta no romance. A literatura e a teoria da literatura assimilar-se-iam reciprocamente.²³⁵

Como explicita Habermas, o fato do *Viaggiatore* ser escrito em segunda pessoa “transforma o leitor num parceiro de jogo, que oscila entre um mundo fictício e seu mundo real” estando dentro e fora da romance ao mesmo tempo: “dentro como uma das muitas pessoas fictícias, porém ao mesmo tempo fora porque a figura do que foi lido aponta para o leitor real, produzindo uma referência que vai além do livro”²³⁶.

Fundamental atentar para maneira como Habermas descreve a relação estabelecida entre o escritor, Leitor e Leitora no *Viaggiatore*: eles têm o papel de parceiros de diálogo do escritor “que os atrai para uma *argumentação* que quase se assemelha a uma discussão de ciência de literatura”. Nesse momento, recordar o caráter dialógico e a natureza processual e provisória do texto ensaístico, como havíamos pontuado nos valendo das observações de

²³⁴ Fundamental assinalar aqui que, apesar de apontarmos a dimensão teórica existente no *Viaggiatore* – dimensão essa que procuramos identificar ao “estrato teórico” existente no ensaio, segundo a perspectiva de Berardinelli – de modo algum lemos esse construto literário como teoria ou tentativa de teorização, como é possível pensar a partir das afirmações de Habermas. Contrariamente, o *Viaggiatore* nos parece uma grande sátira da hiper-especialização acadêmica e sua excessiva produção teórica. A obra é tributária sim das teorias pós-estruturalistas, mas as ultrapassa criticamente, se faz pastiche delas.

²³⁵ Op. Cit. p. 248.

²³⁶ Op. Cit. p. 248.

Graziella Pulce²³⁷, o que contribui com nossa leitura o hiper-romance de Calvino a partir de sua dimensão ensaística.

Prosseguindo em sua análise, Habermas coloca que, para que Calvino consiga produzir na literatura a comprovação teórica desejada, o leitor ao qual o escritor se dirige em primeira pessoa desde o primeiro capítulo do romance deve ser um “guardador de lugar abstrato” que possa manter seu lugar em aberto para todo leitor real. Contudo, a partir da aparição de Ludmilla como terceira pessoa tradicional do romance, para que a narrativa siga seu curso é preciso “roubar pedaço por pedaço o anonimato do leitor fictício preso aos encantos de Ludmilla que se torna cada vez mais próximo de um nome de indivíduo que o desqualifica como “guardador de lugar abstrato”. Nas palavras do intelectual alemão:

A ficção que supera a si própria “sucumbe às leis da ficção” e aquilo que Calvino desejava demonstrar “com o romance, ele tem que representar *nele*: a passagem do romance para a vida, a encenação da vida como leitura. (...) Em síntese, Calvino *descreve* uma história cujas cenas se desenrolam literalmente no mundo do livro – em livrarias e editoras, em seminários de ciência da literatura, nas salas de trabalho dos escritores, diante de estantes de livros, em camas de casal dominadas pela leitura feita à noite. No final, porém, o autor continua sendo o único regente desse mundo e contempla de cima para baixo o leitor e sua leitora, os quais, mesmo sendo segundas pessoas não passam de terceiras pessoas. (...) O contato com o extraordinário continua provisório, não se deixa eternizar e nem transformar numa totalidade. Os textos literários continuam limitados pelo cotidiano, e o experimento estético com eles não propicia nenhuma confirmação para a concepção da linguagem como um evento textual geral, capaz de nivelar a diferença entre ficção e realidade e de superar todo o elemento intramundano.”²³⁸

A conclusão da análise de Habermas ao *Viaggiatore* indica que o experimento estético de tentativa de nivelamento entre ficção e realidade acaba por se dissolver na *descrição*. Em inúmeras passagens de nossa análise do *Viaggiatore* apontamos para o fato de que Calvino realmente abre mão do narrar em favor do descrever e até mesmo discutimos uma das declarações de poética feitas no texto de 1983, *Mondo scritto e mondo non scritto*, no qual Calvino postula que a verdadeira ou mais honesta relação que o escritor pode ter com o mundo é a da descrição.

Todavia, ainda que, em parte a iniciativa de construção do *Viaggiatore* seja tributária das concepções literárias percebidas em *Collezione di Sabbia e Palomar*, obras nas quais o narrar cede lugar ao descrever e ao conjecturar, existe ainda algo de essencialmente *romanesco*, da ordem de um tipo específico de fruição permitida pela ficção que não

²³⁷ Ver páginas 53 e 54 dessa dissertação.

²³⁸ Op. cit. p. 251-252.

encontramos nesses textos mais tardios. É algo que emana do uso de procedimentos que atravessam tanto o romance de Dickens, como o próprio escritor assinala em *Romanzo come spettacolo* – em que a comunicação com o leitor se desenvolve num nível mais amigável, sem rupturas ou violências aos mecanismos de funcionamento do romanesco – quanto de obras como a de Laurence Sterne que utilizam técnicas que foram consideradas por alguns hostis a um leitor habituado ao romance tradicional.

Trata-se de algo que, apoiando-nos nas reflexões do próprio Calvino em *Romanzo come spettacolo*, referiremos como a dimensão *espetacular* da obra literária. Lembremo-nos que nesse ensaio, o escritor elenca algumas convenções romanescas²³⁹ utilizadas por Dickens, associadas a certo prazer pelo controle e evidência desse controle das reações do público, que garantem a sua posição como “diretor do espetáculo romanesco”. Desse modo, entendemos que temos um “romance como espetáculo” quando essas características se congregam: quando há um escritor que se exhibe na utilização das técnicas do romance e, ao fazê-lo, ainda mantém em ação o jogo romanesco em todo o seu caráter de fascínio, diversão e expectativa. Essas características que Calvino encontra na prática dickensiana estão presentes também no *Viaggiatore* e, mais do que em Dickens, manifestam-se de um modo mais nítido em certa tradição romanesca não mencionada pelo escritor nos inúmeros ensaios que percorremos no início de nossa análise, mas que é referida tardiamente num ensaio de 1984, intitulado *Jacques, le fataliste de Denis Diderot*.

Calvino inicia esse ensaio nomeando *Jacques le fataliste* como um “anti-romance-metaromance-hiper-romance”²⁴⁰. Ele destaca o fato de que, contrariamente ao que seria comum à maioria dos romancistas, “fazer com que o leitor esqueça que está lendo um livro para que se abandone à história narrada como se a estivesse vivendo”, Diderot põe as “curiosidades, expectativas, desilusões e protestos do leitor” a duelar com “as polêmicas e os arbítrios do autor ao decidir a sequência da história”²⁴¹. Esse “duelo” serviria de moldura ao diálogo dos dois protagonistas, que por sua vez emoldurariam outros diálogos entre leitor e autor.

Com isso, Diderot transformaria a habitual aceitação passiva do livro em questionamento contínuo, uma “espécie de ducha escocesa” que manteria aguçado o senso crítico. Além disso, ele jogaria um pouco com o leitor como “gato e rato, abrindo-lhe o leque

²³⁹ Calvino menciona o uso de narrativas que emolduram outras narrativas, interrupções dos capítulos, ilustrações, diálogo do escritor com o leitor e leituras públicas das obras pelo próprio Dickens.

²⁴⁰ CALVINO, Italo. *Denis Diderot, Jacques le fataliste*. In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 113.

²⁴¹ Op. cit. p. 113.

de várias possibilidades a cada nó da história”, como que a deixá-lo escolher a continuação mais agradável para depois desiludi-lo, deixando uma única possibilidade, “sempre a menos romanesca”²⁴².

Tratando-se de um texto escrito após a experiência com as vanguardas francesas, naturalmente Calvino faz menção à ideia de Raymond Queneau de “literatura potencial”, embora chame atenção para o fato de que em *Jacques le fataliste*, ainda que o leitor seja convidado a escolher uma continuação, resta apenas uma, que é estabelecida pelo escritor.

Ao sabor de seu constante interesse pelas teorias da literatura, Calvino também identifica em *Jacques* o esquema no “relato diferido”²⁴³, que se articula em inúmeros encadeamentos de um relato no outro. Aqui, Calvino afirma que esse procedimento não só denota o gosto de Diderot pelo conto polifônico, menipeu ou rabelaisiano – na perspectiva bakhtiniana – como também sua visão do “mundo vivo”, que jamais é linear ou estilisticamente homogênea, mas “cujas coordenações, embora descontínuas, revelam sempre uma lógica”.²⁴⁴

Diante desse elenco de características do *Jacques, le fataliste* cumpre não negligenciar – como Calvino pontua – a influência de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, ao qual Diderot chega a ser acusado de plagiar, embora declare despreocupadamente ter copiado uma das cenas finais do *Shandy*, que para nada servem além de remeter aos procedimentos literários de Sterne e evidenciar a perspectiva diderotiana de que os livros se “respondem, se combatem e se completam reciprocamente” preterindo a ideia de originalidade em favor da concepção de que “é no conjunto do contexto cultural que cada operação do escritor ganha sentido”.²⁴⁵

Não acompanharemos o restante do ensaio. As reflexões sobre os procedimentos adotados na obra de Diderot e a consideração da relação que ela tem com a literatura de Sterne trazem elementos que evidenciam a conexão, entre o *Viaggiatore*, o *Jacques Le fataliste* e conseqüentemente, a obra de Sterne.

A menção a Sterne no ensaio sobre o *Jacques* é bastante rápida, entretanto através da coletânea intitulada *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a*

²⁴² Op. cit. p. 114.

²⁴³ Segundo Calvino “Jacques começa a narrar as histórias de seus amores e, entre interrupções, divagações, outras histórias colocadas em cena, termina apenas no final do livro”. Op. cit. p.114.

²⁴⁴ Op. cit.p 114.

²⁴⁵ Op. cit.p 115.

Pirandello²⁴⁶ podemos compreender algo sobre como se processou a recepção e incorporação da obra sterniana na Itália através do trabalho conjunto de alguns críticos italianos, cuja proposta consistia em captar os efeitos de certo fenômeno literário ocorrido no contexto italiano, denominado “effetto Sterne”. Com esse propósito, o volume recolhe ensaios que acompanham os “efeitos” da literatura sterniana nas obras de autores italianos desde a tradução da *Sentimental Journey* por Foscolo, até a literatura produzida no século XX.

Embora a coletânea se concentre mais em analisar os ecos da poética de Sterne em escritos de natureza humorística, ela se constitui como um importante documento da incorporação dos procedimentos literários desse escritor que, amalgamado ao humor traz uma postura reflexiva sobre os processos envolvidos na escrita, bem semelhante à que observamos no *Viaggiatore* no segundo capítulo de nosso trabalho.

Dentre os colaboradores da coletânea que visou mapear o “effetto Sterne”, destaca-se o crítico Giancarlo Mazzacurati, estudioso da obra de Sterne que em seu ensaio *Il fantasma di Yorick* aponta para características observadas no *Tristram Shandy* que evidenciam uma postura com relação ao fazer literário e com relação ao leitor que nos remete àquela de Calvino ao conceber *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Quando a sedução da voz que nos acompanhou difundindo-se através da pobre cena feita de quatro objetos e dois ou três cenários de fundo descoloridos – com os seus sons serenos e flébeis, com suas rápidas evoluções do agudo ao baixo profundo, do moderado, fácil de ser executado com a voz, ao falsete – finalmente se abandona, quase cortada bruscamente no curso de um doce gorgolejo, ficamos como que perdidos. O que é possível descrever realmente sem ler e reler ainda mais? Ou melhor, talvez seja verdade que a leitura aqui, mais do que nunca, seja a única descrição possível? Sterne, para escarnecer dos passageiros de sua ‘máquina’ narrativa, quando os imaginava propensos aos bocejos, entre caminhos sinuosos e idéias extravagantes, lhes oferecia certas reconstruções gráficas dos próprios percursos (...) capazes de rivalizar com os mapas de um explorador saído de uma selva, doente da febre do sono, quase a sugerir exatamente que a única recapitulação aconselhável seria a releitura, caso o leitor não desejasse se perder no labirinto de falsas pistas e jogos de espelho.²⁴⁷

Trata-se do estabelecimento de uma técnica narrativa que, segundo Mazzacurati, destrói todas as convenções e pactos romanescos já estabelecidos, “se multiplicando em acenos suspensos, indícios irônicos que são depois cancelados, desvios inesperados,

²⁴⁶ MAZZACURATI, Giancarlo; Bertoni, Clotilde; Palumbo, Matteo; Toschi, Luca; Olivieri, Ugo M.; Massarese, Ettore; Maffei, Giovanni; Muscariello, Maria; Saccone, Antonio. *Effeto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*. Pisa: Nistri-Lischi Editori, 1990.

²⁴⁷ MAZZACURATI, Giancarlo. *Il Fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*. Napoli: Liguori Editori, 2006. p.43.

construídos por elipse, litotes, gradações de sentido, que frequentemente exigem uma interpretação em mais estratos”²⁴⁸.

Em consonância com essas afirmações, entre as notas do texto de Mazzacurati, encontramos uma citação ao *Towards Defining an Age of sensibility*, de Northrop Frye, no qual o crítico chama a atenção para a maneira como Sterne, no *Tristram Shandy*, exhibe o autor trabalhando no ato de escrevê-lo, como se a qualquer momento “a casa de Walter Shandy pudesse desaparecer e ser substituída pelo estúdio do escritor”. Tal procedimento daria ao leitor a impressão de não está sendo conduzido “dentro de uma história, mas sim dentro do processo de escrita de uma história” de maneira que a pergunta que vem à mente não é “o que acontecerá, mas o que o autor pensará em seguida”²⁴⁹.

Através das afirmações de Frye, entrevemos aquilo que nomeamos como a dimensão *espetacular* da obra literária: o espetáculo do autor manipulando e ao mesmo tempo evidenciando de que maneira se processa a sua operação dos mecanismos de construção do texto. Interessante notar que, assim como no caso do *Viaggiatore*, que se tornou um sucesso de vendas a partir de sua publicação, o tratamento irregular do material romanesco e certo nível de ruptura com as expectativas do leitor que se observa no *Tristram Shandy* são acolhidos pelo público a ponto do romance de Sterne ter sido considerado um *best-seller* em sua época²⁵⁰. Isso nos leva a pensar que é possível que o *romanesco* buscado por Calvino na concepção do *Viaggiatore* se relacione justamente com essa possibilidade de comunicação entre autor e público através de uma obra literária, ainda que ela possua estratos menos acessíveis ao leitor comum, como ocorre tanto com o *Tristram Shandy* quanto com o hiper-romance de Calvino. Assim, parece-nos razoável identificá-lo com a tradição romanesca que se estabeleceu – como resposta irônica e paródica ao nascimento do romance tradicional – paralelamente ao modelo da mimese da realidade e que tem Sterne como referência principal, com Rabelais e Cervantes às suas costas como modelos e Defoe, Swift e Richardson como predecessores.

Por outro lado, considerando a existência de estratos que excedem ao jogo romanesco, cumpre destacar que um antigo estudioso italiano de Sterne, Gustavo Strafforello – seu texto foi publicado na “Rivista Enciclopédica” de Turim, em 1855 – apontava na literatura do

²⁴⁸ Op. Cit. p. 45.

²⁴⁹ FRYE, Northrop. *Towards Defining an Age of sensibility*. In: *English Literary History*. Vol. XXXIII. New York: Harcourt, 1963, apud, Mazzacurati, Giancarlo. *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e o romanzo sentimentale*, pp. 48-49.

²⁵⁰ Sobre o sucesso de público do *Tristram Shandy*, ver a introdução de José Paulo Paes à edição brasileira. STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

escritor inglês uma inclinação a “indagar, dissecar a paixão da mente, o pensamento” ²⁵¹ e aproxima seu humor à filosofia moral, que remonta, entre outros pensadores, a Michel Montaigne, cujos *Essais* (1580) corporificam o movimento do pensamento em constituição através da atividade escritural. Com isso, voltamos a gravitar ao redor do ensaísmo, ou de certa postura interrogativa inerente à prática desse gênero textual que, de fato, como confirmamos mais uma vez através da poética de Sterne, apresenta uma longa história de coexistência e amálgama com o romance, tal qual encontramos no *Viaggiatore*.

O caráter processual e provisório que Graziella Pulce atribui ao ensaísmo, também está presente nessa prática romanesca de corte auto-reflexivo e ambos se combinam na construção do *Viaggiatore* e respondem, em nossa ótica, por assegurar a relação *leal* entre leitor e escritor, como enuncia Calvino em *Romanzo come spettacolo*, pois, envolvem o leitor numa prática que exige um empenho cognoscitivo que incida sobre os procedimentos literários que são evidenciados e ao mesmo tempo sobre aquilo que permanece do lado de fora da obra o “mundo não escrito” que marca sua presença através da ausência, uma ausência que, parece-nos, responde por uma postura ética por parte do escritor em se recusar a reproduzir uma forma de narrar que hoje seria desonestamente apaziguadora, por remeter a um momento histórico em que o trinômio *indivíduo, natureza e história* ainda apresentava uma relação harmônica – como procuramos apontar no início desse trabalho – que o pensamento contemporâneo já não reconhece mais.

²⁵¹ Op. Cit. p.405.

Considerações Finais

Para finalizar nosso percurso tornando as reflexões desenvolvidas em nosso trabalho mais nítidas, estabeleceremos um diálogo entre elas e as afirmações feitas por Alfonso Berardinelli numa provocativa crítica feita a Calvino, intitulada *Calvino como moralista ou como permanecer são depois do fim do mundo*²⁵².

A certa de altura de seu texto, Berardinelli faz a seguinte afirmação sobre a relação de Calvino com o romance:

Calvino sempre foi um narrador extremamente ágil e frágil para suportar o peso de uma verdadeira narração romanesca. Não lhe diz respeito a dimensão sociológica e moralista do romance presente nos clássicos deste gênero literário, de Balzac e Dostoiévski até Proust, Mann, Musil. A estilização afiada que desde o início caracteriza Calvino, não suportaria o peso de muita matéria. Assim, Calvino trabalhou sobre a matéria para torná-la mais leve, talhando suas formas com precisão simplificadora. Suas personagens são figuras distantes, perfis bidimensionais e impulsivos que imprimem movimento ao conto. Em todas as personagens, mesmos nas dos contos autobiográficos e realistas, há traços de um perfil sutilmente caricatural, em redução da espessura psicológica e realista.²⁵³

Inicialmente, podemos estabelecer em face da afirmação reproduzida acima, que Calvino e Berardinelli compartilham ideias semelhantes a respeito de quem são aqueles que produziram a “verdadeira narração romanesca”. Todos os nomes elencados pelo crítico coincidem com aqueles que figuram nas reflexões ensaísticas do escritor. Concordamos com Berardinelli que Calvino nunca escreveu um romance com as características que encontramos em Balzac e Dostoiévski, Proust, Mann, Musil – ainda que mesmo dentro desse grupo elas não sejam homogêneas – mas nossa pesquisa parece apontar para um motivo diferente para esse acontecimento. O fato de Calvino ter, ao longo de anos, refletido sobre o romance dos séculos XIX e XX, aparentemente desmente a ideia de que ele tenha evitado confronto com as questões tratadas por esses romancistas, pelo contrário, ao refletir sobre as obras desses escritores e sobre as concepções de história e sociedade subjacentes a elas, confrontando-as com as concepções que lhe eram contemporâneas, ele conclui que o romance é uma *forma* superada e que as questões das quais tratou precisam ser organizadas de maneira diversa. Simplificação e fuga são atitudes com relação ao material do “mundo não escrito” que não se aplicam com exatidão à inquietude do intelecto calviniano, que acabou por eleger

²⁵² BERARDINELLI, Alfonso. *Calvino como moralista ou, Como permanecer são depois do fim do mundo*. [Trad. Maria Betânia Amoroso]. In: Novos Estudos. CEBRAP. Nº54, julho de 1999.

²⁵³ Op. cit. p. 99.

procedimentos mentais da ordem da descrição e do ensaio como saída a essa percepção de inviabilidade do romance que se propõe como mimese da realidade.

Contudo, observamos um acontecimento curioso nesse encontro entre os dois. Ambos intelectuais parecem afetados por algo que o próprio Berardinelli em *L'incontro con la realtà*²⁵⁴ – texto que faz parte da coletânea organizada por Franco Moretti intitulada *Il romanzo* – expressa de maneira muito precisa:

Podemos hipotizar que a realidade seja outra, envolva juntamente o céu e o inferno, a divindade, os anjos, o apocalipse e as galáxias: mas a noção moderna de realidade tal qual foi elaborada pela cultura ocidental se deve ao romance e às ciências da natureza. O romance é ficção, mas é aquele tipo de ficção que se não estamos interessados na realidade, não funciona. Construímos nossa ideia de realidade através do romance e foi o romance que colocou em cena a diferença, o contraste entre realidade e sonho, entre realidade e ilusão, entre ideais e vida real.²⁵⁵

A sombra de uma noção de realidade que é fundada através do romance, da qual ainda não nos desvencilhamos completamente se faz presente aqui. Aparentemente, é ela que está por trás da insistência da comunidade intelectual italiana ao discutir por tanto tempo sobre as características anômalas do romance na Itália, como vimos nos ensaios de Calvino. É ela que motiva também a colocação de Berardinelli, que soa quase como uma acusação, sobre esse aparente “defeito” de Calvino como escritor. E finalmente, parece-nos que ela é perceptível na busca do próprio Calvino, que durante anos teceu reflexões sobre o romanesco até que elas culminassem na realização do *Viaggiatore*.

Se como Calvino acreditou, o romance é uma forma superada em termos de prática, certamente não o é em termos de discussão. Isso nos parece claro diante do romance de 1979. E no ato de discutir o romance está contida toda a inquietação diante da responsabilidade como intelectual de dar uma forma e uma resposta ao que está *fora*, atitude na qual não há fuga, mas a aguda percepção das limitações que levam a expansão dos sistemas, à extrapolação de seus limites e à experimentação, que talvez represente um abandono muito mais intenso da zona de conforto no momento de trabalhar o material da realidade, do que colocar em ação mecanismos literários altamente codificados como os do romance.

²⁵⁴ BERADINELLI, Alfonso. *L'incontro con la realtà*. In: *Il Romanzo – Le forme*, a cura di Franco Moretti. Vol.2 Torino: Einaudi, 2002.

²⁵⁵ Op. Cit. p. 341. [Trad. da A.]

Outras considerações ou Para não terminar ou “Sãos após o fim do mundo”

Um trabalho de pesquisa termina apenas em certas instâncias. Termina no papel impresso, nos registros das instituições universitárias e de fomento, nos rituais que nos investem de títulos. Mas na inquietação do pesquisador, nas alfinetadas que o pensamento sofre em noites insones, ele se perpetua. Essas considerações são resultado do movimento de releitura posterior desse trabalho, iluminada por um distanciamento maior com relação a ele e também pelas valiosas colocações daqueles que contribuíram com suas percepções no momento da defesa.

Ao final da análise do *Viaggiatore* procuramos dar visibilidade às discussões de Calvino sobre a deterioração sofrida pela língua italiana, que a estaria levando a tornar-se uma “antilíngua”. Nós o fizemos em função de uma sugestão contida em *Que história espera seu fim lá embaixo?*, no qual o protagonista sistematicamente apaga as diversas instituições sociais que identificamos como redutos da prática destrutiva e provedora de não significados, que reside no uso da antilíngua. No contexto dessas observações sobre o *Viaggiatore*, em leitura posterior uma das afirmações que fizemos ganhou uma relevância maior: trata-se da percepção de que a linguagem e procedimentos acadêmicos materializados na obra através de Lotaria são uma atualização da “antilíngua” no contexto institucional universitário e, portanto, trazem consigo todo o seu potencial de esvaziamento e despojamento de significado da antilíngua praticada em outros contextos.

O *Viaggiatore* é sem dúvida tributário de teorias e procedimentos literários gerados dentro do contexto acadêmico e tem sido lido pela crítica como tal. A crítica habermasiana percorrida anteriormente demonstra isso. Contudo, parece-nos que seu autor esteja, ao final de sua obra, afirmando que as teorias que constituem um dos estratos do *Viaggiatore* são antilíngua, instrumentos de não dizer, de roubar concretude, de tornar fantasmagoria a produção literária. O excesso de produção teórica que se adere ao texto o esvazia de tal maneira que talvez apenas a devastação total, o apagamento, o fim do mundo encenado pelo protagonista da última micro-narrativa seja a solução mais sã diante da peste que parece ter tomado o próprio *Viaggiatore*. O escritor-demiurgo destrói o mundo criado.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: *Notas sobre Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARMONY, Adriana. *As metamorfoses do leitor: o leitor em Machado de Assis e Italo Calvino*. Tese de mestrado concluída em 01/11/1997. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Letras (Ciência da Literatura).
- BARENGHI, Mario. *A forma dos desejos*. A idéia de literatura de Italo Calvino. Trad. Priscila Malfatti Vieira. In: *Remate de Males*. Crítica Italiana. (org. Maria Betânia Amoroso) Revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP. Campinas-SP, jan-jun. n.25.1, 2005.
- BARENGHI, Mario. *Italo Calvino. Le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita. Novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BELPOLITTI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Einaudi. Torino, 1996.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Calvino como moralista ou, Como permanecer sãos depois do fim do mundo*. Trad. Maria Betânia Amoroso. In: *Novos Estudos*. CEBRAP. Nº54, julho, 1999, pp. 97-114.
- BERARDINELLI, Alfonso. *L'incontro com la realtà*. In: *Il romanzo – Le forme*, a cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2002.
- BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio – Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Tra il libro e la vita. Situazione della letteratura contemporanea*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999.
- CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALVINO, Italo. *Eremita em Paris – Páginas Autobiográficas*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- CALVINO, Italo. *Italo Calvino – Saggi (1945-1985)*, cura di Mario Barenghi. Vols. 1,2. Milano: Meridiani Mondadori, 1995.
- CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Vols. 1, 2, 3. Milano: Meridiani Mondadori, 2001.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAPATI, Massimiliano, *Storia Letteraria del'900 italiano*. Venezia: Masilio Editori, 2002.
- CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, o seu fim?* Tese de mestrado concluída em 01/11/1996. Universidade Federal de Minas Gerais – Letras.
- CITATI, Pietro. *Ecco il Romanzo del Lettore*. In: Riga 9. ITALO CALVINO ENCICLOPEDIA: ARTE, SCIENZA E LETTERATURA. Marcos y Marcos, Milano, 1991.
- CONCETTA, D'Angeli. *Italo Calvino narratore e teorico della letteratura*. In: Paragone. Anno XLVI, Giugno/Agosto, 1995.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Trad. Juliana L. Freitas. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Companhia de Freud, Rio de Janeiro, 2003.
- FALCETTO, Bruno, CLERICI, Luca. *Calvino e l'editoria*. Milano: Marcos y Marcos, 1993.
- FALCETTO, Bruno. Note e notizie sui testi: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. Milano: Mondadori, 3ª ed., 2001.v.2.
- DELACAMPAGNE, Ch. <<Le Monde>>, 16 dicembre [Se una notte d'inverno un viaggiatore, il linguaggio, Queneau, la política, l'Italia, eccetera].
- DOLFI, Anna. *L'ultimo Calvino e il labirinto dell'identità*, << Italianistica>> XII, 2-3, maggio-dicembre 1983, pp.363-379.
- FANTI, G. <<Paese Sera>>, 19 giugno [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*] .
- FERRETTI, G. C. *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*. Roma: Editori Reuniti, 1989.
- GARBOLI, Cesare. *Chi sei, Lettrice?* In: *Falbalas*. Milano: Garzanti, 1990.
- GIULIANI, Alfredo. *E il lettore gridò: fuori l'autore!*, <<La Repubblica>>, 19 giugno 1979, pp.14-15.

- KALIL, Marisa Martins Gama. *Por uma arqueologia do leitor – perspectiva da constituição do leitor na narrativa literária*. Tese de doutorado concluída em 01/03/2001. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara – Letras (Estudos Literários).
- LAVAGETTO, Mario Lavagetto. *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi*, <<Paragone>>, XXXXI, 366, 1980, pp.71-81.
- LUCENTE, G. L. <<Nuova Corrente>>, luglio-dicembre [da <<Contemporary Literature>>, n.3, 1985] [*I nostri antenati, lo strutturalismo, il neorealismo, Brecht, Se una notte d'inverno un viaggiatore, Palomar, la letteratura italiana contemporanea, complessità e chiarezza*].
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós-metafísico. Estudos Filosóficos*. Org. e trad. de Eduardo Portella, Emmanuel Carneiro Leão, Muniz Sodré, Gustavo Bayer. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às armas*. Trad. Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HEMINGWAY, Ernest. *A quinta coluna*. Trad. Enio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance : um ensaio historico-filosofico sobre as formas da grande épica*. Trad. Jose Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- LUKÁCS, György. *L' ame et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.
- MAURO, W. << Il Tempo >>, 20 febbraio [Palomar, Robbe-Grillet, Ponge, Se una notte d'inverno un viaggiatore].
- MAZZACURATI, Giancarlo. *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*. Napoli: Liguori Editori, 2006.
- MAZZACURATI, Giancarlo; Bertoni, Clotilde; Palumbo, Matteo; Toschi, Luca; Olivieri, Ugo M.; Massarese, Ettore; Maffei, Giovanni; Muscariello, Maria; Saccone, Antonio. *Effeto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*. Pisa: Nistri-Lischi Editori, 1990.
- PACE, M.L. <<Panorama>>, 30 luglio [*Se una notte d'inverno un viaggiatore, il pubblico, Il cavaliere inesistente, progetto e disastri, gli intellettuali, le riforme, Fourier, eccetera*].
- PAOLI, Roberto. *Borges e Italo Calvino*. In: Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. Nº 142-143, Barcelona: Editorial Anthropos, 1993.
- PASTERNAK, Boris. *O doutor Jivago*. Trad. Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PERROUD, Robert. *Se una notte d'inverno un viaggiatore, d'I.C.: combinatoire et confession*. In: Revue des Etudes Italiannes, 27, 1981, pp. 237-250.

PULCE, Graziella. *Ellogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*. In: Il saggio. Forme e funzione di un genere letterario, a cura di Giullia Cantarrutti, Luiza Avellini e Silvia Albertazzi Bologna: Il Mulino, 2007.

SCHOLES, Roberto, KELLOGG, Roberto. *La natura della narrativa*. Trad. Silvana Zelochi. Bologna: Il Mulino, 2003.

STENDHAL. *A cartuxa de Parma*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

REHEN, Reheniglei Araújo. *O processo criativo de Italo Calvino em "Se um viajante numa noite de inverno"*. Tese de mestrado concluída em 01/05/2000. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Comunicação e Semiótica.

ROSA, Alberto Asor. *La storia del 'romanzo italiano'? Naturalmente una storia 'anomala'*. In: Il Romanzo. Storia e Geografia, a cura di Franco Moretti. Vol.3. Torino: Einaudi, 2002.

ROSA, Alberto Asor. *Stile Calvino*. Torino: Einaudi, 2000.

RUSHDIE, Salman. *Italo Calvino*. In: Riga 9. ITALO CALVINO ENCICLOPEDIA: ARTE, SCIENZA E LETTERATURA. Marcos y Marcos, Milano, 1991.

SEGRE, Cesare. *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, <<Strumenti critici>>, 39-40 (XIII, 2-3), outubro 1979, pp.177-214; também em *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984, pp.135-173.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TAMPONI, M. <<Avanti!>>, 15 febbraio [*il Pci, Se una notte d'inverno un viaggiatore, Savinio, Il castello dei destini incrociati, Le città invisibili, Borges, Pasolini, eccetera*].

TOSCHI, Luca. <<Belfagor>>, XXXV, 4, 31 luglio 1980, pp.488-491.

WAITZ, Inês Regina. *A essência do romanesco (estudo do romance Se um viajante numa noite de inverno)*. Tese de mestrado concluída em 01/08/1997. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita/Assis – Letras.

VALLI, B. <<La Repubblica>>, 19 giugno [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*].

VERGA, Giovanni. *O Malavoglia*. Trad. Aurora Fornori Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VITORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. Trad. Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac Naify, 2002.