

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

THIAGO LOPES ARAÚJO

**ITALO CALVINO E SEUS CLÁSSICOS:
UM ESTUDO DE RECEPÇÃO**

CAMPINAS

2017

THIAGO LOPES ARAÚJO

**ITALO CALVINO E SEUS CLÁSSICOS: UM ESTUDO DE
RECEPÇÃO**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Bacharel em Linguística.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Isabella Tardin Cardoso

CAMPINAS

2017

i

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a. Isabella Tardin Cardoso – orientadora

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

Prof^a. Dr^a. Talita Janine Juliani

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família e, em especial, a Dandara Morena Lopes Araújo, o nosso pingo de gente, motivo de alegria e orgulho e de quem sinto saudade a cada segundo por conta da distância, necessária, em todos esse anos.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Simone Araújo, e as minhas irmãs, Bruna, Carolina, Dandara e Thaís, os alicerces da minha vida e meu refúgio, simplesmente por me amarem.

A minha sorella Mariana Hungria, pelo carinho, pela amizade e por sempre acreditar em mim. Sua figura foi imprescindível em todo o meu percurso acadêmico. Agradeço, também, pela tradução do resumo deste trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Isabella Tardin Cardoso, pela orientação exemplar, paciência e motivação durante todo processo de pesquisa. Agradeço, em particular, a confiança depositada em mim e sua visível vontade em orientar esse projeto.

Ao PIBIC/CNPq, cotas 2015/2016 e 2016/2017, pelo fomento, viabilizando a realização deste trabalho.

Ao SAE/UNICAMP, pelo apoio financeiro e psicológico durante toda a minha graduação.

À banca pelas sugestões e críticas pertinentes e pela agradável defesa.

RESUMO

Este estudo teve, como meta inicial, apreciar referências à Antiguidade Clássica presentes nas Seis Propostas para o próximo milênio de Italo Calvino. Mais especificamente o intuito foi, numa primeira etapa, analisar no capítulo “Leveza” do primeiro livro as passagens que tratam dos poetas latinos Públio Ovídio Nasão (Publius Ovidius Naso, 43 a.C. - 18? d.C.) e Tito Lucrécio Caro (Titus Lucretius Carus, 99 a.C. - 55 a.C.). Em seguida, propusemo-nos a observar referências a autores antigos presentes também na obra Por que ler os Clássicos de Italo Calvino. Ali consideramos o modo como o autor italiano trata, em capítulo dedicado à contiguidade universal, o poeta latino Públio Ovídio Nasão (Publius Ovidius Naso, 43 a.C. - 18? d.C.). Ao lidar com essa obra de Calvino, vamos, ainda, confrontar as diversas definições de “clássico” apresentadas por Calvino na introdução do referido livro com a de outros autores modernos, sobretudo de Jorge Luís Borges (1974) e Mario Citroni (2003), com o intuito de verificar de que maneira tais definições dialogam entre si. Como resultado, apresentamos breve reflexão sobre o modo como os referidos autores antigos são considerados clássicos na poética defendida por Italo Calvino.

Palavras-chave: Ovídio, Lucrécio, Italo Calvino, clássico, Seis propostas para próximo milênio, Por que ler os Clássicos

ABSTRACT

This study aimed, as its initial goal, to appreciate references to Classical Antiquity present in the "Six Memos for the next millennium" by Italo Calvino. More specifically, the intention was, in the first stage, to analyze, in particular in the chapter "Lightness", those dealing with the Latin poets Ovid (Publius Ovidius Naso - 43 BC. -18? AD) and Lucretius (Titus Lucretius Carus , 99 BC - 55 BC). Next, we set out to observe references to ancient authors who are also present in the work "Why read the classics" by Italo Calvino. Here we consider the way in which the Italian author treats the Latin poet Ovid (Publius Ovidius Naso, 43 BC. - 18? AD). In dealing with Calvino's work, we also confront the various definitions of "classical" presented by Calvino in the book with that of other modern authors, especially Jorge Luís Borges (1974) and Mario Citroni (2003), in order to verify how these definitions interact with each other. As a result, we present a brief reflection on the way in which Ovid and Lucretius are considered classic in the poetics defended by Italo Calvino.

Key-words: Ovid, Lucretius, Italo Calvino, classical, Six memos for the next millennium, Why read the Classics

SUMÁRIO

I- Introdução	1
1.1. Autores antigos no corpus selecionado de Italo Calvino	1
II. A Leveza nas Seis Propostas: Ovídio e Lucrécio	3
2.1. Ovídio em Six Memos	4
2.2. Lucrécio em Six Memos.....	8
2.2.1. Grãos de poeira num raio de sol (De rerum natura II, 114-124).....	10
2.2.2. Pequeninas conchas na bibula harena (De rerum natura II, 371 – 376).....	14
2.2.3. Entre teias de aranha (De rerum natura III, 381-390).....	15
III. <i>OVÍDIO E A DEFINIÇÃO DE “CLÁSSICO” EM POR QUE LER OS CLÁSSICOS</i>	17
3.1. A contiguidade universal dos “clássicos”	24
IV. Conclusão.....	33
V. Bibliografia	34

I- INTRODUÇÃO

Este estudo de recepção¹ tem como meta principal apreciar referências à Antiguidade Clássica presentes nas Seis Propostas para o próximo milênio de Italo Calvino. Mais especificamente o objetivo central é considerar aquelas que tratam dos poetas romanos Públio Ovídio Nasão (Publius Ovidius Naso, 43 a.C. - 18? d.C.) e, secundariamente, Tito Lucrécio Caro (Titus Lucretius Carus, 99 a.C. - 55 a.C.).²

Além disso, com o desenvolvimento da pesquisa³ propusemo-nos a observar referências a Ovídio presentes também em outra obra de Calvino, o livro *Porque ler os Clássicos*. Não menos importante, ao lidar com essa obra, pudemos também confrontar as diversas definições de “clássico” apresentadas por Calvino no referido livro com a de outros autores, sobretudo de Jorge Luís Borges (1974) e Mario Citroni (2003), com o intuito de verificar de que maneira tais definições dialogam entre si. Num excursão, refletimos brevemente à luz de uma perspectiva pós-colonialista sobre a célebre concepção de “clássico” proposta por T.S. Elliot.

Tais serão as questões abordadas nas seções seguintes do presente estudo. Antes disso, apresentaremos, de modo breve e em linhas gerais, o autor e as obras selecionadas.

1.1 – Autores antigos no corpus selecionado de Italo Calvino

Notoriamente, Italo Calvino (1923 – 1985) foi um importante escritor e poeta italiano do século XX, que publicou diversos livros até hoje apreciados em todo mundo.⁴ Um dos fatores que atestam sua relevância reside precisamente na abrangência de sua obra: ela nos permite navegar por questões e problematizações que perpassam diversas sociedades e o universo literário, e que, atravessando os anos, estão presentes ainda na atualidade.

Embora a relação de Italo Calvino e os textos da chamada Antiguidade Clássica greco-romana não tenha passado despercebida a estudiosos de outros países, apenas mais recentemente

1 Não nos adentraremos na teoria dos Classical Reception Studies. Para seu aprofundamento, cf. Hardwick (2003), Jauss (1982) e Gadamer (1965).

2 A primeira fase desta pesquisa consistiu no projeto *Calvino e os Clássicos: Ovídio e Lucrécio nas Seis Propostas para o próximo Milênio*, com apoio PIBIC, quota 2015/2016, e orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (IEL- Unicamp).

3 Projeto de título *Por que ler Ovídio: um autor “clássico” de Roma Antiga em Italo Calvino*, apoiado pelo PIBIC, quota 2016/2017, e com a orientação da mesma professora.

4 Para um apanhado da bibliografia produzida por Calvino, cf. Barengi 2011, 2009 e 2007.

se tem direcionado uma atenção mais específica para ela.⁵ Vale notar que não detectamos, segundo o banco de dados do L'Année Philologique, uma atenção específica a esse assunto em estudos produzidos em nosso país.⁶ Nesse sentido, os comentários sobre a leitura que Italo Calvino tece sobre Ovídio encontráveis no estudo de Raimundo Nonato de Carvalho (2010) mostram-se uma relevante exceção.

Quanto à relação com a Antiguidade na obra de Calvino em si, sinalizamos, em primeiro lugar, *Perché leggere i Classici*. Publicado na Itália em 1991 (e, no Brasil, com o título *Por que ler os Clássicos*, em 1993), o próprio título do livro nos sugere o quão importante é, para Calvino, a leitura e compreensão dos clássicos, incluindo o autor que será abordado mais centralmente neste trabalho, o poeta latino Ovídio. Mais propriamente, o texto de *Perché leggere i classici* consiste numa recolha de diversos ensaios escritos por Calvino para jornais. Por exemplo, o primeiro capítulo foi publicado em 1981, no jornal *L'Espresso*, na Itália, com o título de “*Italiani, vi esorto ai classici*” (“Italianos, exorto-vos aos clássicos”). Nesse capítulo, o autor italiano propõe e discute consecutivamente algumas definições de “clássico”, num total de quatorze, antes de passar, propriamente, aos autores que lhe são exemplos de “clássico”. A coletânea de artigos e ensaios que deu origem ao livro, publicado postumamente, foi selecionada por sua esposa, Esther Calvino, que explica sua escolha:

Neste volume, encontra-se grande parte dos ensaios e artigos de Calvino sobre “seus” clássicos: os escritores, os poetas, os cientistas que mais contaram para ele em diversos períodos de sua vida. No que concerne aos autores deste século, dei preferência aos ensaios sobre os escritores e poetas pelos quais Calvino nutria uma admiração particular. (In: CALVINO, 1993, p. 7)

Ao listar em *Por que ler os Clássicos* diversas definições do termo “clássico”, Calvino chega a, em algumas delas, citar obras da Antiguidade greco-romana. No mesmo livro, chamam a atenção as constantes remissões à Antiguidade Clássica greco-romana, as quais o autor italiano utiliza para exemplificar as suas definições de clássico: discute-se sobre os autores

⁵ Recentemente, tivemos notícias do primeiro encontro, em fevereiro de 2017, de um grupo de estudos sobre Italo Calvino e os clássicos, promovido na Universidade de Bristol (Inglaterra): <http://www.bristol.ac.uk/arts/events/2017/february/calvino-reading-group-first-meeting.html>. Também tivemos notícia de um curso sobre o Italo Calvino e Ovídio, ministrado pela Dra. Laura Aresi, docente convidada da Universidade de Heidelberg (Alemanha) em 2016-2017.

⁶ Dentre os estudos que encontramos no L'Année Philologique, destacam-se: M. Schmitz-Emans, *Metamorphosen der Metamorphosen: Italo Calvino und sein Vorfahr Ovid*. *Poetica* 1995 27 (3-4), pp. 433-469 e F. García Jurado, *La ciudad invisible de los clásicos: entre Aulo Gelio e Italo Calvino*. *Nova Tellus* 2010 28 (1), pp. 271-300; Velardi, Roberto. *Parola e immagine nella Grecia antica* : (e una pagina di Italo Calvino). *AION(filol)* 2004 26, pp. 191-219.

gregos Homero e Xenofonte; de Roma, temos Ovídio e Plínio o Velho (nos capítulos 2, 3, 4, e, 5, respectivamente). Na seção 3.1 deste estudo abordaremos, pois, o quarto capítulo, intitulado “Ovídio e a contiguidade universal”. Já texto de *Six Memos for the Next Millennium* foi escrito em 1985, quando Calvino foi convidado pela Universidade de Harvard para ministrar palestras no âmbito das “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”. Trata-se de um ciclo de seis palestras sobre “Poetry” (“poesia”, ali entendida como toda forma de comunicação poética). Segundo a esposa do autor, na apresentação do livro *Seis Propostas*, “este foi o primeiro problema encontrado por Calvino, convencido do fato de quão importante é a pressão no trabalho literário”(CALVINO, 1990: p.5).⁷

O livro foi, inicialmente, publicado em inglês⁸ com o título de *Six Memos for the Next Millennium*, em 1988, posteriormente foi traduzido em diversas línguas, inclusive em português. No Brasil, com o título *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, em 1990, foi traduzido da edição italiana de 1988, por Ivo Barroso. Segundo se informa na introdução do livro (1990, p. 5-6), Calvino tinha a intenção inicial de fazer oito conferências, mas acabou por escrever somente cinco e esboçar o conteúdo da sexta – “Consistency” (“Consistência”) –, que seria escrita em Harvard, mas o autor falece antes mesmo de completá-la. As cinco referidas lições foram nomeadas por Calvino de, respectivamente, “Lightness” (“Leveza”), “Quickness” (“Rapidez”), “Exactitude” (“Exatidão”), “Visibility” (“Visibilidade”) e “Multiplicity” (“Multiplicidade”).

Também em *Seis propostas para o próximo milênio*, chama a atenção a constante recorrência no texto à Antiguidade Clássica greco-romana, à qual o autor recorre para exemplificar as suas *Propostas para o futuro*: Homero, Parmênides, Epicuro, Lucrécio, Agostinho bem como, conforme destacamos, as referências ao poeta nascido em Sulmona, mas atuante em Roma, Públio Ovídio Nasão.

Após tratarmos do modo como Calvino em *Seis Propostas para o próximo milênio* de se refere a Ovídio e Lucrécio, passamos, em seguida, trataremos de Ovídio em *Porque ler os clássicos*. Ainda quanto a esse livro, discutiremos, em nossa última seção, sobre o modo como o autor italiano apresenta suas definições de “clássico”.

II. A Leveza nas Seis Propostas: Ovídio e Lucrécio

⁷ Nossas referências mais gerais à obra *Six Memos* apontam normalmente para as páginas da tradução da obra publicada no Brasil (1990), mas as versões italiana (1988) e inglesa (1988) serão levadas em conta, sobretudo quando se tratar da análise dos textos latinos referidos por Calvino.

⁸ A primeira edição em língua inglesa, publicada pela Universidade de Harvard em 1988, foi traduzida por Patrick Creagh. Mesmo tendo escrito originalmente o livro em italiano, o autor deu o título das “Lições” e do próprio livro em inglês. A primeira edição em língua italiana foi publicada em maio de 1988, pela editora Garzanti de Milão, segundo se informa na introdução da “Apresentação” da edição italiana de 2002.

Já no começo das Seis Propostas, Calvino traz o texto de Ovídio como um exemplo de “lightness”, de “leveza”. Isso se dá quando o poeta romano trata do mito de Perseu e Medusa, em sua obra *Metamorfoses* (livro IV, versos 740-52). Na primeira lição, Calvino chama atenção para a oposição leveza e peso. O predomínio daquela sobre este é apresentado como uma chave universal de acesso à realidade: vejam-se os exemplos já na ciência, em que se podem ver o DNA, os nêutrons e os quarks como sendo entidades dotadas de leveza sem as quais o mundo não existiria. Na informática, lembra o autor, o hardware nada seria sem o software. Contudo, antes de se referir a fenômenos da ciência que nos é contemporânea, nosso autor se debruça – inicialmente – sobre o mito das *Metamorfoses* de Ovídio, acima referido, nomeadamente a partir de seu livro IV, versos 740-752.

Ainda na primeira lição, há um paralelo entre os poemas *Metamorfoses* de Ovídio e *De rerum natura* de Tito Lucrécio Caro (Titus Lucretius Carus, 99 a.C. - 55 a.C.), escrito no século I a.C. Ali, além de citar as passagens de Ovídio acima referidas (i.e. *Metamorfoses* IV, 740-752), Calvino evoca excertos do poema de Lucrécio (*De Rerum Natura* II, 114-124 e 374-376; III 381-390), considerando ambos os textos como obras poéticas em que “o conhecimento do mundo se torna dissolução de sua compacidade” (CALVINO, 1990, p. 21).

No entanto, haveria um contraste: para Calvino, a figura de Lucrécio é símbolo da dissolução da compacidade do mundo em elementos mínimos e inalterados, ao passo que a figura de Ovídio é símbolo da incessante transmutabilidade de tais elementos. Na leitura apresentada em *Seis propostas*, o universo de Lucrécio é descontínuo, mas dominado pela mente, já o de Ovídio é um proliferar de formas concretas e definidas. Para o autor italiano, pode-se considerar ainda que as formas de Ovídio nascem do caos de Lucrécio, porque naquele cada elemento obedece a um princípio de analogia que é a verdadeira teia conectora do mundo.

2.1 - Ovídio em *Six Memos*

Públio Ovídio Nasão nasce em Sulmona, na atual região de Abruços, na Itália, em 20 de março do ano 43 a.C. Filho de uma família aristocrática, Ovídio estudou nas melhores escolas de retórica, desenvolve parte de seus estudos na Grécia e, ao retornar para Roma, abandona a carreira política. Ao entrar no círculo literário de Messala, tem contato com os maiores poetas

Ele mesmo lavou suas mãos vencedoras;
e para não ferir na areia a face angüífera,
cobre a terra de folhas e plantas marinhas
e aí põe a cabeça de Medusa Forcínide.
Vara verde e vivaz em medula porosa
sorve a força do monstro e ao contato endurece,
e seus ramos e folhas ganham rigidez.
As ninfas do mar tentam de novo o prodígio
noutras plantas e alegram-se por conseguí-lo,
e lançam as sementes delas no oceano.
Agora a natureza dos corais é idêntica:
endurece no ar, convertendo-se em rocha
sobre o mar o que era vime embaixo dele. (Trad. de Carvalho, 2010)

Ao lermos a interpretação que Calvino apresenta do mito de Medusa tal qual narrado por Ovídio, surgem-nos várias perguntas. Que aspectos do modo de composição ovidiana são levados em conta na leitura que o autor italiano faz dos referidos versos das *Metamorfoses*? Como eles se tornaram símbolos de leveza para ele? Para ponderar sobre tais questões, parece-nos importante, em primeiro lugar, observar de perto o texto latino, analisando os aspectos destacados por Calvino.

Carvalho (2010, p. 21), ao traduzir e analisar as *Metamorfoses*, comenta que ainda falta um estudo que analise a leveza na passagem em apreço. Mas o estudioso já adianta, de modo resumido, alguns dos possíveis elementos que contribuiriam para tal percepção. Carvalho afirma, por exemplo, que a leveza apreciada por Calvino seria o resultado de elementos característicos do “operar ovidiano”, como “a contraposição de elementos díspares e o equilíbrio entre elementos contrários”.

Tais aspectos são efetivamente constatáveis nessa breve amostra da poesia ovidiana. Em versos anteriores aos citados, Perseu, fugindo para as nuvens (“quando, súbito, o herói, os pés premendo a terra, se eleva até as nuvens”; *cum subito iuvenis pedibus tellure repulsa/arduus in nubes abiit*, v. 711-712), não mira o seu adversário diretamente nos olhos, mas através de sua imagem refletida no espelho. Perseu consegue, assim, derrotar Medusa, um monstro que, ao tornar em pedra a pessoa que o olha nos olhos, simboliza o peso do mundo. Nesse sentido, podemos notar a referência a chumbo (*plumbo*, v. 710) no símile que dá início à narrativa bélica ovidiana:

*Ecce, velut navis praefixo concita rostro
sulcat aquas iuvenum sudantibus acta lacertis,
sic fera dimotis impulsu pectoris undis;*

tantum aberat scopulis, quantum Balearica torto
funda potest **plumbo** medii transmittere caeli
(Met. IV 706-710, grifo nosso)

Eis, como nau veloz de pontiaguda proa
sulcando o mar movida por suados braços,
assim a fera as ondas cortando com peito,
dista da penha o espaço que arma baleárica
pode com **chumbo** ao céu lançado atravessar
(Trad. de Carvalho 2010)

Além disso, a derrota é tal que, a partir do peso de Medusa, origina-se a leveza: do sangue derramado pela decapitação da Medusa, nasceu Pégaso, o cavalo que, por ter asas, é fugaz, dotado de leveza (“e com asas fugaz/ Pégaso e o irmão nascem do sangue da mãe”; pennisque fugacem/Pegason et fratrem matris de sanguine natos. Met. IV 784-785). Assim é que, para Calvino, o que se inicia como peso acaba por ser traduzido pelo seu antônimo, a leveza.

Mas, antes da referência a Pégaso, já encontramos um breve exemplo das oposições que o texto ovidiano articula. Trata-se da maneira com que Perseu, depois de decapitar Medusa de maneira terrivelmente cruel (Met. IV, 704-736), revela-se, de modo imprevisto, um “herói cordial” ao demonstrar um cuidado ímpar com a cabeça do monstro degolado. Tal aspecto, destacado por Calvino (1990, p.18) é observável nos versos abaixo:

anguiferumque caput dura ne laedat harena,
mollit humum foliis natasque sub aequore virgas
sternit et inponit Phorcynidos ora Medusae.
(Met. IV, 741-43)

e para não ferir na areia a face angüífera,
cobre a terra de folhas e plantas marinhas
e aí põe a cabeça de Medusa Forcínide. (Trad. de Carvalho 2010)

Impressiona Calvino o fato de que, para depositar a cabeça do monstro cuidadosamente, sem feri-la (ne laedat, v. 741), Perseu “amolece” (mollit, v. 742) a dura areia (dura harena, v. 741) ao forrá-la com folhas e plantas “nascidas sob o mar” (sub aequore natas, v. 742). A partir disso, verifica-se um novo fenômeno inesperado, o surgimento de uma rigidez que não é estéril:

virga recens bibulaque etiamnum viva medulla
vim rapuit monstri tactuque induruit huius
percepitque novum ramis et fronde rigorem. (Met. IV, 744-746)

Vara verde e vivaz em medula porosa
sorve a força do monstro e ao contato endurece,
e seus ramos e folhas ganham rigidez. (Trad. de Carvalho 2010)

Com referências às ninfas espalhando as sementes (v. 747-749), o narrador associa aqui mais um mito etiológico, isto é, a causa da existência de mais uma espécie de seres vivos: os corais. Tal continuidade na genealogia de mitos e seres pode embasar o ponto de vista de Calvino quanto à concepção mitológica ovidiana. Para o autor italiano, o modo como as *Metamorfoses* narram o mito representa “uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo” (CALVINO, 1990, p. 16).

Nesse sentido, Carvalho (2010, p. 21) bem sinaliza que, na perspectiva de Italo Calvino, o texto das *Metamorfoses* tem um caráter mais abrangente: o texto não representa somente leveza, expressa nos versos acima citados, mas também velocidade, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência, uma vez que tal obra romana representaria, por excelência, as “obras do futuro”. Isso porque, conforme afirma Calvino em *Por que ler os Clássicos*:

As *Metamorfoses* são poema da rapidez, tudo deve seguir-se em ritmo acelerado, impor-se à imaginação, adquirir evidência, dissolver-se. É o princípio do cinematógrafo: cada verso como cada fotograma deve ser pleno de estímulos visuais em movimento. (CALVINO, 2002, p. 28, trad. de Nilson Moulin)

Tal constatação da amplitude do significado que a obra ovidiana tem para autor italiano nos reitera a relevância de observar mais de perto, nas próximas seções deste estudo, excertos em que as *Metamorfoses* são evocados também em *Porque ler os clássicos*. Antes de o fazer, passaremos, no entanto, a outro autor antigo que é parâmetro de leveza nas seis propostas que Italo Calvino lega para nosso milênio.

2.2- Lucrécio em *Six Memos*

Não se sabe precisamente a data do nascimento e da morte de Lucrécio, mas se acredita que ele tenha vivido entre os anos 90 e 50 a.C. Também é incerta a sua origem, sendo o autor ora identificado como proveniente da Campânia, ora de Roma. Sobre a classe social a qual pertencia Lucrécio, supõe-se que, pelo contato que ele teve com grandes escritores da época,

tenha sido elevada.¹¹ Com mais certeza sabe-se, no entanto, da relevância e importância que tem para a ciência e para a literatura posteriores¹² a única obra que legou: *De rerum natura* (lit. “Sobre a natureza das coisas”), um estudo sobre o conhecimento e a origem do mundo.

Contando com seis livros e um total de 7415 versos hexâmetros, o poema *De rerum natura* é articulado em três grupos, com dois livros cada.¹³ Trataremos adiante de versos específicos dos livros II e III, citados por Calvino ao tratar de “leveza” em suas Seis propostas. Após, no primeiro livro do poema, introduzir-se a teoria dos átomos (os princípios da física epicúrea), o segundo livro ilustra a teoria do *clinamen* (“desvio”, “inclinação”): em suma, no movimento dos átomos intervém uma inclinação mínima que permite uma grande variedade de agregações. No livro III (que, junto com o IV expõe a antropologia epicúrea), explica-se como tanto o corpo quanto a alma são, ambos, constituídos por átomos agregados, ainda que de forma diferente (CONTE, 1996, p. 138).

De rerum natura é, ao que se saiba, o primeiro poema didático relevante na poesia latina.¹⁴ Tem-se apontado que Lucrécio se diferencia dos demais poetas gregos que escreveram nesse gênero na medida em que, ao descrever e explicar a doutrina do filósofo Epicuro, empenha-se em convencer o leitor da validade de tal filosofia. Nesse sentido, costuma-se afirmar que uma importante diferença entre Lucrécio e o que se conhece da poesia epicúrea helenística (de que restam poucas evidências) reside no fato de que o poeta latino constantemente exorta o leitor a fim de que este siga com diligência o percurso educativo que ele propõe (CONTE 1996, p. 139).

São, porém, outros os aspectos pelos quais o poema de Lucrécio é referido ainda na seção em que Italo Calvino defende a qualidade da leveza literária. Ele o faz inicialmente reconhecendo a compacidade e concretude do mundo lucreciano, mas, ao mesmo tempo, ressaltando a importância do vácuo para o poeta romano:

De rerum natura, de Lucrécio, é a primeira grande obra poética em que o conhecimento do mundo se transforma em dissolução da compacidade do

11 Sobre a obscura bibliografia de Lucrécio, cf., por exemplo, Conte (1996, p.135).

12 Sobre o *De rerum natura* na história da ciência, cf. por exemplo Johnson; Wilson (2007). Para uma amostra de estudos sobre sua recepção em literaturas de diversas épocas e países, remetemos aos capítulos da terceira parte do *The Cambridge companion to Lucretius* (Gillespie; Hardie 2007).

13 O resumo da matéria dos livros apresentado a seguir baseia-se em Conte (1996, p. 135-142).

14 Sabe-se que o gênero literário do “poema didático” tem origens muito antigas: já no século VII a.C., o poeta grego Hesíodo compôs *Os trabalhos e os dias*, no qual faz considerações sobre os deuses e a moral, além de dar indicações e conselhos sobre a agricultura; também na época helenística vários autores gregos compuseram nesse gênero. Lucrécio o escolhe para tratar de um tema grandioso e difícil, com um escopo didático sério: converter o leitor à sua visão filosófica da natureza e do mundo, o epicurismo. Cf. Conte (1996, p. 138-143) e ainda Trevizam (2014, p. 30-40).

mundo, na percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve. Lucrecio quer escrever o poema da matéria, mas nos adverte, desde logo, que a verdadeira realidade dessa matéria se compõe de corpúsculos invisíveis. É o poeta da concreção física, entendida em sua substância permanente e imutável, mas a primeira coisa que nos diz é que o vácuo é tão concreto quanto os corpos sólidos.¹⁵ (Calvino, 1990, p. 20-21, grifo nosso)

A leveza do mundo é também assegurada por Lucrecio, segundo Calvino, por uma preocupação rigorosa com as leis, que, por sua vez, possibilitam a liberdade:

A principal preocupação de Lucrecio, pode-se dizer, é evitar que o peso da matéria nos esmague. No momento de estabelecer rigorosas leis mecânicas que determinam todos os acontecimentos, ele sente a necessidade de permitir que os átomos se desviem imprevisivelmente da linha reta, de modo a garantir tanto a liberdade da matéria quanto a dos seres humanos. (Calvino, 1990, p. 21)

Aqui temos uma referência ao famoso desvio (ou clinamen), que teria possibilitado, segundo a doutrina epicurista, o surgimento dos seres e a liberdade (conforme evidenciado nos livro II).¹⁶ Mas, para nossa investigação, o interessante é que Calvino relaciona tal liberdade e leveza ao universo literário:

A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo. Essa pulverização da realidade estende-se igualmente aos seus aspectos visíveis, e é aí que excede a qualidade poética de Lucrecio: os grãos de poeira que turbilhonam num raio de sol, na penumbra de um quarto (II 114-124); as pequeninas conchas, todas iguais e todas diferentes, que a onda empurra docemente para a bibula harena, a areia embebida (II, 374-376); as teias de aranha que nos envolvem sem que nos demos conta, enquanto passeamos (III 381-390). (Calvino 1990, p. 21)

Ora, poder-se-ia argumentar, grãos de poeira, conchinhas, teias de aranha são exemplos de elementos sutis, e, sendo dotados de leveza, já favoreceriam por si o argumento de Calvino. Mas, nossa questão é: até que ponto o modo como são retratados no poema epicurista sobre a origem das coisas contribui para compreendermos a que tipo de leveza literária o autor italiano se refere? Analisaremos, nas subseções seguintes, tais aspectos.

2.2.1 – Grãos de poeira num raio de sol (De rerum natura II, 114-124)

¹⁵ Aqui, Calvino faz referência aos versos 330-345, do primeiro livro, em que o autor latino explicita a importância do vácuo na movimentação dos corpos sólidos. Para Lucrecio, se o vazio, inane (v. 334) não existisse, isso implicaria a inércia dos corpos e, por consequência, a sua não existência.

¹⁶ Sobre o clinamen e o surgimento do mundo, cf. Conte (1996); sobre a liberdade no epicurismo, cf. Lévêque, 1987.

Em versos imediatamente anteriores aos citados abaixo, Lucrecio aborda o tema central do segundo livro: o movimento dos átomos, o porquê de tal fenômeno e seus efeitos. O poeta afirma que o fato de alguns corpos decaírem e morrerem e outros se desenvolverem e crescerem, sendo compostos por átomos, evidencia a sua tese de que estas partículas mínimas e inalteráveis, os elementos atômicos, estão em contínuo movimento, em toda a imensidão do universo. Assim, ele afirma:

paucula quae porro magnum per inane vagantur, 105
 cetera dissiliunt longe longeque recursant
 in magnis intervallis; haec aera rarum
 sufficiunt nobis et splendida lumina solis.
 multaue praeterea magnum per inane vagantur,
 conciliis rerum quae sunt reiecta nec usquam 110
 consociare etiam motus potuere recepta.¹⁷

Outros, que são poucos, vagueiam pelo vazio imenso e ressaltam longe e de longe voltam, com grandes intervalos: estes nos dão o leve ar e o esplêndido luminar do Sol. Há, além de todos eles, muitos que vagueiam pelo espaço imenso e que não têm lugar nas composições das coisas nem jamais foram recebidos e consorciaram movimentos. (Tradução de Agostinho da Silva)

Nos versos seguintes, Lucrecio compara as partículas dos raios de sol e sua agitação à criação das coisas e do conhecimento:

Cuius, uti memoro, rei simulacrum et imago
 ante oculos semper nobis versatur et instat.
 contemplator enim, cum solis lumina cumque
 inserti fundunt radii per opaca domorum: 115
 multa minuta modis multis per inane videbis
 corpora misceri radiorum lumine in ipso
 et vel ut aeterno certamine proelia pugnas
 edere turmatim certantia nec dare pausam,
 conciliis et discidiis exercita crebris; 120
 conicere ut possis ex hoc, primordia rerum
 quale sit in magno iactari semper inani.
 dum taxat, rerum magnarum parva potest res
 exemplare dare et vestigia notitiae.

Do que acabo de dizer temos nós sempre presente, ante os olhos, o traslado (simulacrum) e a imagem (imago). Observa os raios do Sol que entram dando sua luz na obscuridade de uma casa (115): verás que na própria luz dos raios se

¹⁷

O texto latino é citado de acordo com a edição de Francesco Giancotti (1996).

misturam, de modos vários, numerosos corpos diminutos, e, como se fosse em eterna luta, combatem, dão batalhas, por grupos certos se guerreiam e não há pausa, agitados como estão pelos encontros e pelas separações frequentes (120). Podes imaginar por isso o que será a perpétua agitação no vago espaço (in magno... inani) dos elementos das coisas na medida em que um pequeno fato pode dar ideia de grandes coisas, e elementos para seu conhecimento. (Tradução de Agostinho da Silva, parênteses nossos)

Nessa passagem, Lucrécio atesta o valor do simulacro – na tradução, “traslado” – (simulacrum) e da imagem (imago) para o conhecimento daquilo que é invisível para os olhos: o visível é análogo ao invisível. Para tanto, no símile que compara os átomos ou “elementos das coisas” (primordia rerum) com grãos de poeira, o poeta se vale ainda de imagens épicas, ao descrevê-los tais quais soldados em uma batalha.

Gale (2007, p.1), embasando-se em autores antigos, aproxima toda poesia didática antiga à épica (sendo que esta corresponderia a uma épica heróica, e aquela a uma épica didática). Além do fato de ambos os gêneros (ou, segundo ela defende, subgêneros) serem escritos em hexâmetros, a estudiosa destaca como mais um ponto em comum o emprego do símile: esse recurso poético tão presente na épica heróica (como, por exemplo, na Eneida de Virgílio) vai efetivamente ter função didática em poemas como o de Lucrécio, e mesmo nas Geórgicas. A nosso ver, corrobora para esse argumento o fato de que, no excerto em análise, as batalhas (et vel ut aeterno certamine proelia pugnas, II, 118) - tema típico da épica heróica (cf. Horácio, Ars 73-74) - são evocadas precisamente no símile lucreciano que tematiza a utilidade que o recurso do símile pode ter para a explicação de assuntos sutis.

Comparar grãos de poeira a átomos e ambos com soldados em uma batalha será útil, segundo o Lucrécio, para se compreender também a movimentação secreta e invisível (motus...clandestinos caecosque, II 127-128) dos átomos:

Hoc etiam magis haec animum te advertere par est 125
corpora quae in solis radiis turbare videntur,
quod tales turbae motus quoque materiai
significant clandestinos caecosque subesse.
multa videbis enim plagis ibi percita caecis
commutare viam retroque repulsa reverti 130
nunc huc nunc illuc in cunctas undique partis.
scilicet hic a principiis est omnibus error.
prima moventur enim per se primordia rerum,
inde ea quae parvo sunt corpora conciliatu
et quasi proxima sunt ad viris principiorum, 135
ictibus illorum caecis impulsa cientur,
ipsaque <pro>porro paulo maiora lacesunt.

possunt; ut merito ex aliis constare feratur
humanum genus et fruges arbustaque laeta.

Também nos meus versos te aparecem por toda parte muitos elementos comuns a muitas palavras, embora se tenha de reconhecer que versos e palavras se compõem de elementos diversos (690); não porque tenham poucas letras comuns ou porque não haja duas palavras compostas pelas mesmas, mas porque em geral os conjuntos não são semelhantes. O mesmo acontece com as outras coisas (695): embora lhe sejam comuns com muitos outros os elementos primordiais, todavia os conjuntos podem diferir muitíssimo de si: pode-se dizer, com toda razão, que têm composição diferente a raça humana, as searas e as vigorosas árvores.

(Tradução de Agostinho da Silva, parênteses nossos)

Vemos que, ao afirmar que tal consideração de Lucrécio apresenta o “fio da escrita como metáfora da substância pulverulenta do mundo” (CALVINO, 1990, p.39), Calvino aplica ao poema em si o símile programático que, conforme destacamos, é notável nos versos II, 114-124.

2.2.2 – Pequenas conchas na *bibula harena* (*De rerum natura* II, 371 – 376)

Postremo quodvis frumentum non tamen omne
quidque suo genere inter se simile esse videbis,
quin intercurrat quaedam distantia formis.
concharumque genus parili ratione videmus
pingere telluris gremium, qua mollibus undis 375
litoris incurvi bibulam pavit aequor harenam.
quare etiam atque etiam simili ratione necessest,
natura quoniam constant neque facta manu sunt
unius ad certam formam primordia rerum,
dissimili inter se quaedam volitare figura. 380

Por fim, quanto ao grão de qualquer cereal, verás que, apesar das semelhanças que tem com os da mesma espécie, há sempre entre eles qualquer diferença de forma. Da mesma maneira, vemos as conchas colorirem o regaço da terra no lugar em que a água vem aplanar com suas brandas ondas (375) a sedenta areia do litoral recurvo. Por isso, é fatal que de modo semelhante, e dado que são os elementos um produto da natureza e não fabricados pelo homem segundo um modelo determinado, voejem pelo espaço com forma diferente de um a outro (380).

(Tradução de Agostinho da Silva, parênteses nossos)

Nesta passagem, ainda tratando das características dos átomos (*primordia rerum*, v. 379), Lucrécio continua a lançar mão de analogias que, desta vez, explicarão o preceito de dissemelhança entre eles (*dissimili inter se*, II 380). Interessante é que, para justificar a comparação, o poeta vai embasá-la no fato de que, apesar de se parecerem uns aos outros (*quodvis ...inter se simile esse videbis* II 371-372), os átomos são diferentes entre si tanto

De fato, algumas vezes não sentimos a aderência do pó, nem a greda que cai de lado sobre os membros, como não sentimos também o nevoeiro noturno nem a fina teia de aranha que esbarra conosco, quando nos enreda ao irmos caminhando, nem a antiga vestidura que nos lança sobre a cabeça (385), nem as plumas das aves, nem os cardos voadores que vão caindo com extrema leveza; não sentimos igualmente o choque dos pequenos animais, o tocar de cada um dos pés que nos põem no corpo os mosquitos e os outros insetos. (390)

(Tradução de Agostinho da Silva, parênteses nossos)

Nesses versos em que o poeta volta a citar poeira (*pulveris*, III, 381), Lucrécio acrescenta nevoeiro (*nebulam*, III, 383), plumas de aves (III, 385), pezinhos de insetos (III, 390)... Dentre esses elementos do mundo concreto enumerados pelo poeta como sendo de extrema leveza ao cair sobre nós (*nimia levitate cadunt*, III, 387), chamou atenção a Calvino a referência às teias de aranha. Talvez o autor italiano as destaque não apenas por seu caráter leve (pois os demais citados no passo lucreciano também o são), e sim pela maneira ligeira com que Lucrécio descreve: o embaraçamento em tais “fios tênues” (*tenuia fila*, III 383), quando alguém os toca de modo distraído, em *passant* (*euntes*, III, 384). Tudo é leve nessa narrativa: os fios, os passantes, sua intenção, e, mais adiante, o inseto (III, 390).

Nessa leitura mais atenta, percebemos, portanto, que não apenas o tipo de tema escolhido (grãos de poeira; conchas do mar; patas de insetos e teias de aranha) é responsável pela leveza percebida no texto de Lucrécio. Ali, o cuidado com a escrita – quer na escolha, quer na disposição dos termos quer, para emprestarmos um linguajar da teoria lucreciana, na combinação dos elementos estilísticos – resulta num texto que visa a demonstrar de modo conciso, leve, a tese epicurista sobre a natureza material do mundo.

Na leitura de Calvino, o universo de Lucrécio é descontínuo, representado pelo *clinamen*, mas dominado pela mente; já o de Ovídio é um proliferar de formas concretas e definidas, como vimos nas transformações derivadas da derrota de Medusa. Assim, contrastando com o caos de Lucrécio, com seu desvio e liberdade das partículas atômicas, em Ovídio cada elemento obedece a um princípio de analogia que é a verdadeira teia conectora do mundo.

Em uma outra proposta, a da “Multiplicidade” (“Multiplicity”), Calvino vai citar, novamente, os dois poetas latinos ao questionar se “quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis, mais se distancia daquele *unicum* que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade” (Calvino, 1990, p. 138). Porém, para fazer jus à leitura do autor italiano, essa questão mereceria uma atenção mais cuidadosa, direcionada unicamente a ela, e que foge do escopo a esta fase do estudo. Pelas passagens aqui

abordadas, fica claro que a leveza que Calvino vê e toma como paradigma nas obras de Lucrécio não depende tanto do peso do assunto a ser tratado, mas é efeito da forma como esse autor no passado elaborou sua poesia: “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir” (Calvino, 1990, p.22). Tal cuidado e seus efeitos, segundo Italo Calvino nos prescreve, devem ser mantidos em nosso tempo.

III - OVÍDIO E A DEFINIÇÃO DE “CLÁSSICO” EM POR QUE LER OS CLÁSSICOS

Ítalo Calvino discorre sobre várias passagens da obra *Metamorfoses* do poeta sulmonense no capítulo “Ovídio e a contiguidade universal” da obra *Por que ler os clássicos*. Nesta seção, não seremos exaustivos: trataremos de apenas algumas delas, com que pretendemos dar uma amostra do modo como o autor italiano detecta nas *Metamorfoses* indícios do que ele chama de princípio de contiguidade universal.

Calvino cita, inicialmente, versos da abertura das *Metamorfoses* de Ovídio. Transcrevemos abaixo a tradução publicada na versão brasileira da obra (CALVINO, 1995, p.31)¹⁹:

Existe no alto céu uma via que se vê quando faz bom tempo. Láctea se chama e brilha justamente por sua brancura. Por ali passam os deuses dirigindo-se à moradia do Senhor Supremo dos Trovões, no palácio. À direita e à esquerda, com as portas abertas, acham-se os átrios dos deuses nobres, sempre cheios de gente. A plebe mora dispersa noutros lugares. Os deuses mais poderosos e ilustres estabeleceram aqui seu domicílio, em frente ["a frente potentes/ caelicolae clarique suos posuere penates"]. Se a expressão não parecesse irreverente, ousaria dizer que esse lugar é o Palatino do grande céu.

Em latim, tais versos se leem da seguinte maneira:

Est via sublimis, caelo manifesta sereno;
lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
hac iter est superis ad magni tecta Tonantis 170
regalemque domum: dextra laevaue deorum
atria nobilium valvis celebrantur apertis.

¹⁹ A versão italiana do excerto, que consta na edição na língua original é: “C’è in alto nel cielo una via, che si vede quand’è sereno. Lattea si chiama, e spicca proprio per il suo candore. Di qui passano gli dèi per recarsi alla dimora del gran Tonante, alla reggia. A destra e a sinistra, con le porte aperte, sono gli atrii degli dèi nobili, sempre affollati. La plebe abita sparsa da altre parti. Gli dèi più potenti e illustri hanno stabilito qui il loro domicilio, sul davanti (“...a fronte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates”). Se l’espressione non sembrasse irriverente, oserei dire che questo luogo è il Palatino del grande cielo.”

plebs habitat diversa locis: hac parte potentes
caelicolae clarique suos posuere penates;
hic locus est, quem, si verbis audacia detur, 175
haud timeam magni dixisse Palatia caeli.
(Met. I, 168-176)

Ao comentar tal passagem, o autor italiano nos lembra de como o poeta romano estabelece uma relação entre o mundo dos deuses celestes e aquele de Roma, no que tange a “urbanismo, divisão em classes sociais, hábitos cotidianos [...] e religião” (Calvino, 1993, p.31). De fato, notam-se nos versos acima diversos elementos que caracterizam a sociedade romana do tempo de Ovídio. A menção a átrios lotados de gente é referência à relação de patronagem e clientelismo: notoriamente, clientes lotavam esta parte da casa de seus patronos, em busca de favores e proteção na Vrbs. De se estranhar, efetivamente, é a imagem, ainda que metafórica, de deuses homenageando as supostas almas de seus antepassados (penates). E o clímax é a comparação entre a Via Láctea e o monte Palatino. Em “o Palatino do grande céu”, temos uma metáfora que contribui para aproximar um importante espaço do céu, na descrição ovidiana, ao Palatino de Roma, o mais central das sete colinas da cidade, e que era um lugar onde, durante o período Republicano, a elite construía seus palácios luxuosos. Além disso, segundo o célebre mito, seria também ali que a loba teria criado Rômulo e Remo, sendo, portanto, uma das localidades de maior destaque no que se refere à origem da cidade de Roma. Sobre tal mito da fundação de Roma, Mário Sérvio Honorato (Servius Marius Honoratus, final do século IV de nossa era), ao comentar os versos 779 do canto VI da Eneida de Virgílio, diz

quasi cum fratre communia. etenim ad captanda auguria montem
Palatinum Romulus tenuit, Aventinum Remus.²⁰ (grifo nosso).

Efetivamente, para receber os augúrios, Rômulo ocupou o monte **Palatino**, Remo, o Aventino (Tradução de Priscila Campanholo, grifo nosso)

Sabe-se que na época de Augusto, em que viveram Virgílio e Ovídio, o herói Rômulo era cultuado como divindade em Roma. Ainda sobre o monte Palatino, o comentador romano continua:

SEPTEMQUE UNA SIBI MURO CIRCUMDABIT ARCES bene urbem Romam
dicit septem inclusisse montes. et medium tenuit: nam grandis est inde dubitatio.
et alii dicunt breves septem colliculos a Romulo inclusos, qui tamen aliis

²⁰ Texto latino extraído da edição THILO, G. et HAGEN, H.. Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii. Leipzig, Rpt. Hildesheim: Olms, 1986.

nominibus appellabantur. alii volunt hos ipsos, qui nunc sunt, a Romulo inclusos, id est **Palatinum**, Quirinalem, Aventinum, Caelium, Viminalem, Esquilinum, Ianicularem. (grifo nosso)

E CERCARÃO EM SEU MURO, AO MESMO TEMPO, OS SETE MONTES. Bem diz que a cidade de Roma incluía sete montes. E manteve o meio termo, pois sobre isso a dúvida é grande. Uns dizem que as sete colinas inclusas por Rômulo eram pequenas, as quais, todavia, eram chamadas por outros nomes. Outros entendem que esses mesmos [montes], que existem agora, isto é, o **Palatino**, o Quirinal, o Aventino, o Célio, o Viminal, o Esquilino, o Janículo, foram inclusos por Rômulo. (Trad. de Priscila Campanholo, grifo nosso)

A menção ao Palatino na obra de Virgílio, bem como os comentários de Sérvio, deixam claro que Ovídio não foi o primeiro poeta do período augustano a evidenciar o monte Palatino como um local de concentração de poder mundano, nem a associar tal poder a esferas divinas, mitológicas. Porém, a impressão é que, no texto das Metamorfoses, a fusão entre o ambiente da cidade dos homens e a “cidade” celeste é ainda mais evidenciado pelo uso da preterição (“Se a expressão não parecesse irreverente, ousaria dizer...”, Met. I. 175). Este recurso retórico utilizado por Ovídio acaba por evidenciar o aspecto celeste que mais caracteriza a justaposição entre o mundo dos deuses e o mundo humano: o “Palatino” do céu e as relações de poder interpessoais. Mas que efeito isso traria para a narrativa ovidiana? Diferentemente do que se poderia pensar, Calvino afirma que tal aproximação não se trata de reducionismo ou ironia: ele afirma que, para o poeta romano, o universo no qual nos encontramos tem seus vazios preenchidos por formas que a todo momento trocam “qualidades e dimensões [...] que se entrelaçam reciprocamente numa dupla espiral” (Calvino, 1993, p.32).

Em seguida, Calvino recorre ao mito de Faetonte, no livro II das Metamorfoses. Aqui, o autor italiano (Calvino, 1993, p. 32) cita apenas algumas passagens (Met. II, 186-187), a saber:

quid faciat? multum caeli post terga relictum,
ante oculos plus est: animo metitur utrumque 187

Que fazer? Muito céu já ficou para trás;
frente o olhar, muito mais; calculou cada trecho
(Met. II, 186-187, tradução de Raimundo de Carvalho)

Calvino cita tais versos como alusão à cavalgada celeste suspensa no vazio, na qual Faetonte conduz o carro do Sol. Com isso, ele exemplifica os já referidos “limites imprecisos” entre mundos diferentes, que é, segundo o autor italiano, o ponto em que se radica a poesia das

Metamorfoses (Calvino, 1993, p. 32). Antes disso, porém, o autor italiano apresenta uma bela descrição das imagens caleidoscópicas com que Ovídio logra, na composição do mito em sua épica, representar o Céu no livro II:

o céu é uma esfera atravessada por caminhos que sobem e descem, identificáveis pelos sulcos das rodas, mas ao mesmo tempo giratória, turbilhão que vai na direção contrária à do carro solar; encontra-se suspenso numa altura vertiginosa sobre as terras e os mares que se vêem ao fundo; ora aparece como uma abóbada suspensa em cuja parte mais alta encontram-se fixadas as estrelas; ora como uma ponte que sustenta o carro no vazio, provocando em Faetonte um terror igual tanto para prosseguir quanto para recuar ("Quid faciat? Multum caeli post terga relictum/ ante oculos plus est. Animo metitur utrumque"). (Calvino, 1993, pp. 32)

Agora, nota Calvino, trata-se de um céu diferente daquele apresentado no primeiro livro:

é vazio e deserto (não é o céu-cidade do Livro I, portanto: "Talvez imagine que existam bosques sagrados e cidades de deuses e templos cheios de oferendas?", diz Febo), povoado por figuras de bestas ferozes que são apenas simulacra, formas de constelações, mas nem por isso menos ameaçadoras; aí se reconhece uma pista oblíqua, a meia altura, que evita o pólo austral e a Ursa; mas se sairmos da estrada e nos perdermos pelos precipícios, acabamos por passar sob a Lua, chamoscar as nuvens, atear fogo à Terra. (Calvino, 1993, pp. 32-33)

Em seguida, há menção à sucessiva descrição da Terra feita por Ovídio no mesmo episódio mitológico (qui se condiderant in opacae viscera matris – verso 274, livro II; “nas entranhas sombrias da mãe escondidas...”, tradução de Raimundo de Carvalho). Mais adiante, Calvino se indaga sobre como os “antigos” (dessa vez referindo-se a Ovídio e Virgílio) viam o céu, e propõe algumas perguntas:

Os pólos terrestres ou os celestes? Fala-se até do eixo da Terra, que Atlas já não consegue sustentar, pois está incandescente. Mas naquele tempo os pólos eram uma noção astronômica e, além disso, o verso seguinte precisa: regia caeli [Met. II, 298]. Então o palácio celeste era mesmo lá em cima? Como é que Febo o excluía e Faetonte não o encontrou? Por outro lado, tais contradições não se encontram só em Ovídio: também em Virgílio, como em outros sumos poetas da Antiguidade, é difícil ter uma idéia clara de como os antigos "viam" de fato o céu. (Calvino, 1993, p.33, colchetes nossos)

Há, então, a destruição do carro solar, na citação dos seguintes versos:

illic frena iacent, illic temone revulsus
axis, in hac radii fractarum parte rotarum 317
sparsaque sunt late laceri vestigia currus.

Ali jazem os freios e eixos sem timão,
raios de rodas destroçadas acolá, 317
mais ao longe os pedaços do carro espalhados.
(Tradução de Raimundo de Carvalho)

Após ilustrar, com as referências aos modos como Ovídio representa o céu, o princípio de contiguidade presente nas *Metamorfoses*, Calvino passa a discorrer sobre a função do mito dentro da própria obra épica em apreço, dando destaque às histórias mitológicas contadas não pelo narrador, mas por outros personagens, como é o caso da narrativa das Musas e Piérides no quinto livro do poema. Sobre tal aspecto do compor ovidiano, Hardie comenta

A principal ferramenta ovidiana para problematizar essas histórias tradicionais é a construção de seu narrador: o narrador, uma voz onipresente nessas narrativas épicas, acredita firmemente no que diz.
(Hardie, 2002, p. 119)²¹

De fato, o mito das Piérides e das Musas mostra uma teia de narradores, sendo que o principal por vezes participa das narrativas dos personagens com uma “voz onipresente”. Por exemplo, vemos as próprias Piérides a nos relatar a história por elas vivida. Note-se o uso da primeira pessoa do plural como identificador de um narrador-personagem (nós, verso 662; nos, verso 673), participante da ação, como vemos nos versos reproduzidos abaixo:

Finierat doctos e **nobis** maxima cantus;
At nymphae uicisse deas Heliconae colentes
Concordi dixere sono. Conuicia uictae
Cum iacerent: “quoniam” dixit
it “certamine uobis
Supplicium meruisse parum est maledictaque culpae
Additis et non est patientia libera nobis,
Ibimus in poenas et, qua uocat ira, sequemur.”
Rident Emathides spernuntque minacia verba;
Conantesque loqui et magno clamore proteruas
Intentare manus, pennas exire per unguis

²¹ Para uma análise e discussão de tal aspecto em toda a narrativa do livro quinto das *Metamorfoses*, ver M. M. Silva, 2008.

Aspexere suos, operiri bracchia plumis
Alteraque alterius rigido concreescere rostro
Ora uidet uolucresque
nouas accedere silvis.
(Met. V, 662-674, grifos nossos)

Terminara seu douto canto a maior de todas **nós**.
E as ninfas declararam vencedoras, em som unânime,
as deusas habitantes do Hélicon. Visto que as vencidas
retrucassem com uma gritaria, “porque” ela disse “vos foi
pouco ter merecido um castigo pela contenda, e porque ainda à
falta juntaís injúrias, e porque nossa paciência não é infindável,
punir-vos-emos e seguiremos até onde nos levar a ira.”
Riem-se as emácides
e desdenham as palavras ameaçadoras.
Tentando falar e, com grande algazarra, tentando
nos atingir com as mãos petulantes, viram penas surgirem
de suas unhas, os braços cobrirem-se de plumas,
e cada uma vê riço bico se formar no rosto das outras
e vê novas aves se somarem à floresta.
(Met. V, 662-674, tradução de Mariana M. de Paula e Silva, grifos
nossos)

Calvino se refere em seguida, consecutiva e rapidamente, a vários episódios mitológicos ovidianos, saltando ele mesmo de um livro para outro. Ora menciona, do livro III das Metamorfoses, o mito do deus Baco (Dioniso em grego), ora a morte de sua mãe Sêmele pela aparição de Júpiter em forma de raio, ora a história das filhas de Mínia (no livro IV), ora somos lembrados do triste romance de Píramo e Tisbe (no livro IV), ora do episódio de Piríto (livro VIII), e, do mesmo livro, a história de Filêmon e Baucis; volta-se a Mercúrio e Argos no livro I. Cada um desses mitos mereceria uma atenção pormenorizada. No entanto, observar sua ágil disposição nesse capítulo já nos serve para evidenciar que a própria exposição de Calvino (1991, p. 36-37) aqui seguirá, mutatis mutandis, o que ele comentará a seguida em relação à rapidez em Ovídio:

As Metamorfoses são o poema da rapidez, tudo deve seguir-se em ritmo acelerado, impor-se à imaginação, cada imagem deve sobrepor-se a uma outra imagem, adquirir evidência, dissolver-se. É o princípio do cinematógrafo: cada verso como cada fotograma deve ser pleno de estímulos visuais em movimento. (Calvino, 1991, p.37)

De fato, assim como o autor romano, que transita de um mito para outro, muitas vezes de maneira imperceptível, causando uma certa fusão entre eles e, não raro, impossibilitando separar

as Metamorfoses pretendem representar o conjunto do que é passível de ser narrado transmitido pela literatura com toda a força de imagens e de significados que ele comporta, sem decidir - segundo a ambigüidade propriamente mítica - entre as chaves de leitura possíveis.
(Calvino, 1993, p. 35)

Cabe aqui um paralelo com as Seis Propostas Para o Próximo Milênio: lá, ao se propor elencar as qualidades literárias necessárias à literatura do século XXI, Calvino cita o fazer literário de Ovídio como símbolo de uma literatura não somente “leve” (como acima vimos), mas também, ao mesmo tempo, “rápida”, e que transmite ao interlocutor “toda força de imagens e de significados”.²⁴

Gostaríamos de salientar que a própria afirmação ressaltada por Calvino, a saber de que as Metamorfoses não decidem “as chaves de leitura possíveis”, dialoga com suas definições de “clássico”. Trataremos disso na próxima seção deste estudo.

3.1 – A contigüidade universal dos “clássicos”

Em seu artigo “I canoni di autori antichi: alle origini del concetto di classico” (2003), Mario Citroni discute o emprego do termo “clássico” na Antiguidade e em algumas instâncias da crítica literária e estética modernas.

No que se refere propriamente às origens da palavra, Citroni lembra que o termo *classicus* é associado à literatura graças a Aulo Gélíio. Nas Noites Áticas (NA 19, 8, 15) que o autor escreve no século IV d.C., tem-se o primeiro registro da expressão *classicus scriptor* (“escritor clássico”). No texto latino referido, conforme Citroni (2007, p.181) comenta, a expressão não é apenas a primeira, mas também singular na Antiguidade:

²⁴ “Já citei as Metamorfoses de Ovídio, outro poema enciclopédico (escrito uns cinquenta anos depois do de Lucrecio), que parte, já não da realidade física mas das fábulas mitológicas. Também para Ovídio tudo pode assumir formas novas: também para ele, o conhecimento do mundo e a dissolução da sua compacidade; para Ovídio também existe entre todas as coisas uma paridade essencial, contra todas hierarquias de poder e do valor. Enquanto o mundo de Lucrecio se compõe de átomos inalteráveis, o de Ovídio se compõe de qualidades, de atributos, de formas que definem a diversidade de cada coisa, cada planta, cada animal, cada pessoa: mas não passam de simples e ténues envoltórios de uma substância comum que — se uma profunda paixão a agita — pode transformar se em algo totalmente diferente. É seguindo a continuidade da passagem de uma forma a outra que Ovídio deixa transparecer seu talento incomparável— assim, quando relata como uma mulher percebe que está se transformando em jubeira: os pés permanecem cravados na terra, uma tenra casca vai subindo aos poucos e a envolve até o púbis; quer arrancar os cabelos, e vê que as mãos estão cheias de folhas. Ou ainda quando descreve os dedos de Aracne, tão ágeis em cardar e desfiar a lã, fazer girar o fuso, enfiar a agulha de bordar, e que de repente vemos se estenderem como delgadas patas de aranha que se põem a tecer a sua teia.” (Calvino, 1990, pp. 21-22)

a expressão *classicus scriptor* ao se referir a escritores originais e confiáveis, ou seja, uma passagem muito conhecida e citada (...) contém a única atestação antiga de *classicus* com um significado comparável ao moderno de “clássico” merece ser tomada como objeto de posteriores análises.²⁵

Conforme o estudioso afirma, ao longo da história, o conceito assumiu uma grande complexidade, bem como, ao mesmo tempo, diversas problemáticas decorrentes das “traduções” do termo latino *classicus* nas diferentes línguas (CITRONI 2003, p. 2). Citroni nos apresenta, além disso, dois significados associáveis ao termo “clássico” que contribuem para sua complexidade: o aspecto axiológico, através do qual definimos “clássica” a obra excelente e que teve um reconhecimento consolidado no tempo; e tipológico, segundo o qual consideramos clássica a obra que apresenta características bem precisas, que nos levam a uma determinada época.

Quando tomadas no primeiro sentido, o conjunto das obras modernamente consideradas clássicas pode, segundo o estudioso²⁶, ser considerado como um repertório que contém as diversas características que identificam os vários gêneros literários.²⁷ No entanto, sugere Citroni, seria mais produtivo pensar em tais “gêneros” como uma maneira complexa de expressar a visão de mundo, de maneira artística. Isso porque, segundo o estudioso, as obras canônicas seriam aquelas que souberam expressar artisticamente um gênero e a sua visão de mundo ao qual pertence, de forma tal que seus autores são considerados como os maiores criadores no respectivo gênero.

No primeiro capítulo de *Por que ler os clássicos*, ao se propor definir o que venha a ser um clássico, Calvino evoca nuances bem mais amplas que as referências a épocas específicas ou a padrões de qualidade. Note-se que o escritor nos fornecerá nada menos do que quatorze propostas (1993, p.9).

²⁵ Tradução nossa do texto italiano de Citroni: “[...] *Gelio* (19, 8, 15) in cui appare l'espressione *classicus scriptor* riferita a scrittori autorevoli e affidabili, cioè il passo molto noto e molto citato che contiene l'unica attestazione antica di *classicus* con significato comparabile a quello moderno di 'classico', merita di essere fatto oggetto di ulteriore analisi”.

²⁶ Citroni aborda, inicialmente, a divisão moderna dos gêneros literários, que, segundo o autor, encontra seu fundamento em teorias do Renascimento. A identificação das obras literárias como pertencentes a um particular gênero pode ser difícil na medida em que suas concretizações podem mudar, a depender da época em que se encontram. Somente aquelas estáveis e consideradas “permanentes” são reconhecidas como obras de um prestígio particular e, conseqüentemente, como modelos a serem seguidos. Nesse sentido, por seu caráter modelar, obras são, portanto, clássicas, ainda que, segundo o autor, não se pretenda chegar, com essa definição, à essência do termo (CITRONI 2003, p. 2).

²⁷ Para teorias do gênero no Renascimento são interessantes os estudos de Lewalski, B. K. (1986) *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation* e também COLIE, R. L. (1973) *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance*.

“Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”. Aqui, na sua primeira definição de “clássico” do ensaio em apreço, Calvino estabelece uma relação entre “grandes leitores” e suas idades. Para ele, a juventude ainda não pode experimentar a real releitura de um “clássico” na medida em que “o encontro com o mundo e com os clássicos como parte do mundo vale exatamente enquanto primeiro encontro” (Calvino, 1993, p.9). Para Calvino, o leitor “mais experiente”, “mais maduro”, é quem seria capaz de colher dos textos clássicos “detalhes, níveis e significados a mais” que um leitor jovem não conseguiria, por conta da pouca bagagem de leitura.

Calvino nos propõe dizer, então, que os clássicos são “aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los” (1993, p.10). Nessa segunda definição proposta, o autor continua, portanto, a defender sua tese de que ler/reler um livro em idade madura proporcionaria uma experiência mais completa. O processo de releitura, para Calvino, faz com que no seu “grande leitor” se encontrem constantes esquecidas, mas que já fazem parte do repertório de tal leitor. Por isso, um clássico é uma “obra que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sua semente [...] mimetizando-se como inconsciente coletivo e individual” (1993, pp.10-11).

Podemos, aqui, estabelecer um breve paralelo com a definição de clássico proposta por Jorge Luis Borges, em seu ensaio intitulado “Sobre os clássicos” (1974). Borges cita como exemplo o Livro das Mutações, editado por Confúcio, que oferece diversas interpretações dos hexagramas ali presentes. A obra, que de fato é lida e relida por várias gerações, pode ser vista como mais um exemplo de texto que, nas palavras de Borges (1974, p. 168), vai “mimetizando-se como inconsciente coletivo e individual”. Borges nos diz ainda que

Clássico é aquele livro que uma nação, ou um grupo de nações, ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e passível de interpretações sem fim. (Borges, 1974, p. 168)

Calvino (1993, p. 11) em seguida nos elenca mais quatro propostas de definição de “clássico” :

“toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”;
“toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura”;
“um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”;

“Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precedem a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”.

Aqui, Calvino cita como exemplo a *Odisséia* e nos diz que, ao lermos o texto de Homero, não podemos esquecer o significado das aventuras de Ulisses durante todos os séculos posteriores ao autor épico grego. Além disso, não podemos deixar de perceber, ao ler Kafka, a legitimidade do adjetivo kafkiano, ou mesmo quando lemos Dostoiévski, com suas personagens presentes ainda nos nossos dias.²⁸ Com isso, chegamos à sétima abordagem do termo.

Para Calvino, um clássico deve sempre surpreender o leitor, superar suas expectativas iniciais e, por isso, o autor italiano recomenda a leitura sempre dos originais, “evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários, interpretações” (1993, p.12). Em seguida, Calvino elenca mais uma definição (é a de número oito):

“Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe”. (1993, p. 12).

Para o autor italiano, um clássico não necessariamente ensina ao seu leitor algo novo, mas lhe permite descobrir que um determinado conhecimento teve sua origem naquela obra. Disso, depreende-se o seguinte:

“Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”. (1993, p.12)

Aqui, Calvino explicita algo muito interessante:

Naturalmente isso ocorre quando um clássico "funciona" como tal, isto é, estabelece uma relação pessoal com quem o lê. (CALVINO, 1993, p. 12)

Chamamos atenção às aspas no verbo funcionar, colocadas pelo próprio autor. Um clássico, para Calvino, pode ou não “funcionar” e tal funcionamento só é permitido quando é estabelecida uma relação estreita com o leitor, quando é lido “só por amor” (1993, p.13). Em lugar de uma explicação sobre em que consiste esse funcionamento, temos mais uma definição de clássico, que se dá por uma imagética comparação:

²⁸ Esse aspecto, anteriormente um tabu nas pesquisas em Estudos Clássicos (que buscavam, precisamente, superar o anacronismo em busca de conhecer um texto tal como lido originalmente), é hoje cada vez mais reconhecido como inevitável, parte dos desafios metodológicos do estudo dos autores antigos (cf. Cardoso, “Theatrum mundi: Philologie und Illusion”, 2009 e bibliografia referida).

“Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs”. (1993, p. 13)

Ora, essa equivalência entre universo e literatura nos lembra aquela proposta pelo poeta romano Lucrécio (séc. I. a.C.), em seu poema “Sobre a natureza das coisas” (*De rerum natura*), uma equivalência que Calvino tematiza, como vimos acima, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1985). Mas o autor italiano cita, aqui, a ideia de livro total (ou *Grand Oeuvre*), proposta por Mallarmé (1842-1898).²⁹

Para o autor italiano, um clássico não desperta somente um sentimento de concordância, mas também de crítica, de oposição, de antítese e, por isso, temos mais duas definições:

“O 'seu' clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele”. (1993, p. 13)³⁰

“Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia”. (1993, p. 14)

A partir desta proposta de definição, Calvino se faz algumas perguntas:

"Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo o nosso tempo?" e "Onde encontrar o tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso da atualidade?" (1993, p.14)

Como resposta, o autor italiano defende que a leitura de um clássico deve estar atrelada àquela de livros que não são considerados clássicos, pois o “rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem” (1993, pp. 14-15). Calvino diz, ainda, que a leitura de não-clássicos “nos adverte dos engarrafamentos do trânsito e das mudanças do tempo” e que “o discurso dos clássicos soa claro e articulado no interior da casa” (1993, p. 15). A atualidade é, portanto, um contraponto ao clássico, que é capaz de ser lido e entendido somente “fora do espaço invadido” por ela.

Finalmente, Calvino propõe suas duas últimas definições da noção central a seu ensaio:

²⁹ “Os escritos de Mallarmé colaboram para a compreensão do livro como forma, ou seja, da sua constituição de objeto como idéia a ser trabalhada poeticamente. O autor elabora o conceito do ato de escrever como uma ação e enfoca a possibilidade da construção conceitual do livro ser realizada derivando de sua própria estrutura. A partir de conflitos filosóficos, ele procura desenlaces nas relações entre linguagem e forma, idéia e ser, vida e morte. Mallarmé insistia que a letra era o elemento básico do livro, que deveria encontrar mobilidade e expansão, chegando mesmo a utilizar a metáfora da composição musical como uma inspiração para experimentos em tipografia e *layout*.” (Panek, B. 2006, p. 103).

³⁰ Calvino comenta, logo em seguida, a ideia de clássico sugerida por Franco Fortini, na *Enciclopedia Einaudi*, v.3, mas sem a citar.

“É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo”. (1993, p. 15)

“É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”. (1993, p.15)

Portanto, para Calvino, a atualidade, nosso ritmo de vida e nossa cultura estabelecem uma relação complementar com os clássicos: um não existe sem o outro. O autor italiano aconselha ao leitor, por fim, que faça a sua biblioteca ideal, incluindo livros já lidos e aqueles que se pressupõe dizer algo novo, “separando uma seção a ser preenchida pelas surpresas, as descobertas ocasionais” (1993, p. 16). Calvino conclui seu ensaio afirmando que a leitura dos clássicos serve para localizar o leitor no seu mundo e além dele, para saber quem é e aonde chegou, para entender, portanto, as relações e as dinâmicas sociais contemporâneas a ele, mas

não se pense que os clássicos devem ser lidos porque "servem" para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos. (1993, p.15)

Esse denso ensaio e as premissas, e consequências das consecutivas propostas de definição de um “clássico” nele apresentadas, mereceriam um estudo específico e aprofundado.

Mas, por ora, já se podem aventar algumas percepções.

Uma delas é que, durante todo o ensaio, Calvino não recorre à origem latina do termo clássico (a que estudiosos como Borges e Citroni, nos textos citados, se referem). Seu texto, em certa medida, dialoga com o texto de Borges em seu artigo Sobre os clássicos (1974), lançando mão de definições de autores consagrados e tomando como base as reflexões sobre o assunto.³¹ No entanto, pode-se constatar que, para o autor argentino, um clássico não possui características predeterminadas de clássico: se o é, é tão somente porque determinada sociedade o escolheu para tanto, não possuindo “estes ou aqueles méritos” (Borges, 1974, p.169). Sob esse aspecto, parece-nos, Calvino diverge de Borges.

No contraste entre os textos acima analisados, chamam-nos atenção o “caráter modelar” e “excelência” como identificadores de um “clássico”, ambos presentes no artigo de Citroni. Este nos leva a constatar, de um lado, temos apenas um registro do termo como associado à literatura na Antiguidade Clássica e, de outro, evidencia que, embora se tratasse de um emprego isolado, ele estava ligado a uma ideia de excelência e de um modelo a ser seguido, que era presente nas teorias retóricas e pedagógicas de Roma antiga (2007, pp. 3-4). Essa visão de

³¹ Jorge Luís Borges é assunto de um dos capítulos de Por que ler os clássicos (1993, pp. 246-253).

clássico como “modelo”, porém, não está explicitada no artigo do escritor argentino, que se limita a dizer que um clássico “é um livro que as gerações de homens, urgidas por razões diversas, lêem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade” (1974, p. 169).

No que se refere a Calvino, não encontramos especificamente a menção a “modelos” ou “excelência”, mas nos parece curioso o fato de o autor italiano afirmar que se possa reconhecer, subitamente após a leitura de uma obra clássica, o seu lugar na “genealogia” (1993, p.14). Ou seja, há, aqui, menção ao reconhecimento de uma obra como clássica ao longo do tempo, bem como, inferimos, a ideia de genealogia pode implicar modelos a que uma obra se filia.

Notamos que, embora Calvino e Borges se refiram sempre a clássicos da literatura, nenhum deles abordam explicitamente a questão do gênero literário, diferindo, assim, do que faz Citroni, que estabelece, inclusive, uma perspectiva diacrônica para a compreensão do enquadramento de determinadas obras em determinados gêneros.

Finalmente, sobre o aspecto citado acima, o tempo, percebemos divergências e convergências entre as leituras dos autores citados neste estudo: Citroni, ao se referir ao tempo, deixa claro o seu papel na consolidação de uma obra como clássica, e o mesmo fazem os demais autores modernos consultados. No entanto, para Borges, não se trata somente de uma consolidação de uma obra, o autor argentino destaca que um clássico pode ser assim definido hoje, mas não necessariamente o será no futuro, pois “as emoções que a literatura suscita são, talvez, eternas, mas os meios devem variar constantemente [...] para não perder a virtude [...] daí o perigo de afirmar que existem obras clássicas e que para sempre o serão” (1974, p. 169). Esta instabilidade de todo “clássico”, defendida por Borges, não é tematizada nem em Citroni, nem em Calvino.

Mas, pelo que constatamos, a principal diferença da visão de Calvino em relação a Citroni (2003) parece residir em outro ponto. O uso moderno do termo tal como proposto pelos autores Calvino e Borges sugere-nos que um “clássico”, além de suas características que o fazem se alinhar a uma escola literária, apresenta um forte caráter de prestígio, que é temporal e socialmente estabelecido. Chama-nos atenção a ausência do fator “leitor” não evidenciado por Citroni em seu artigo sobre o uso antigo do termo e da ideia (mesmo *avant la lettre*) de “clássico”: para Calvino (na esteira de Borges), a recepção dos leitores é, também, decisiva na consagração de uma obra como clássica.

A este ponto, vale lembrar que refletir sobre o papel da recepção (i.e. , do leitor, das estratégias de constituição dos cânones) na constituição dos clássicos está em voga atualmente nos chamados “Estudos da Recepção dos Clássicos”, inclusive na linha dos estudos ditos “Pós-

coloniais”. Nesse sentido, vai o questionamento do termo “clássico” apresentado por Mukherjee (2010), bem como as definições de Eliot (1945) e de Coetzee (1992), que a seguir apresentamos brevemente.

Eliot, em seu célebre ensaio “*What is a classic?*” (1995), tenta definir o que seria um clássico e toma como base sobretudo a relação literatura/sociedade/indivíduo. O autor afirma que a condição fundamental para a existência de um clássico seria a maturidade civilizacional, a “maturidade da mente” (Eliot, 1945, p.19), estritamente relacionada com o desenvolvimento da língua expressa pelos seus falantes. De fato, para o autor, a maturidade da língua latina adquirida ao decorrer dos séculos através da consolidação de um império, propiciou a aparição daquele que, segundo Eliot, seria a materialização máxima de um clássico universal: Virgílio.

Assim, tanto para o autor italiano, quanto para Eliot, temos a “maturidade” como elemento basilar para o desenvolvimento seja de clássico, seja da compreensão deste. No entanto, conforme se tem apontado, verifica-se que T. S. Eliot estabelece um conceito de maturidade muito vinculado a uma civilização colonizadora e, em linhas gerais, européia³².

Se, para Eliot, Virgílio se mostra como o clássico de toda Europa, Coetzee, em seu artigo também intitulado “*What is a Classic?*” (1992), dialogando com Eliot, usa como exemplo de não mais a literatura, mas a sua relação arrebatadora com a música, encontrando em Bach o exemplo sublime de um clássico, definido sobretudo pela sua atemporalidade.

Mais uma vez nos chama-nos atenção o aspecto “civilizacional” atribuído a um clássico, um aspecto que é, como acima mencionado, tão vinculado à Europa, seja nas reflexões de Eliot, seja de Coetzee. De fato, sobre esta questão, em seu estudo, Silvestre (2012, p. 586-587) afirma

Porque a ideia do clássico é europeia, a ponto de podermos dizer que a Europa é a civilização dos clássicos e, como se isso não bastasse, a civilização clássica. Estas afirmações, porém, são hoje chocantemente etnocêntricas: o clássico é hoje, enfim, universal; mas precisamente por esse se ter revelado o telos da ideia de clássico, percebemos que ela se desreferencializou ao ponto de se tornar conceptualmente impertinente.

³² “No modern language could aspire to the universality of Latin, even though it came to be spoken by millions more than ever spoke Latin, and even though it came to be the universal means of communication between peoples of all tongues and cultures. No modern language can hope to produce a classic, in the sense in which I have called Virgil a classic. Our classic, the classic of all Europe, is Virgil.” (Eliot, 1945, p.31)

Além do etnocentrismo, Silveira adverte sobre o imperialismo como subjacente a tais concepções absolutizantes de “clássico”:

Em todo o caso, o ensaio de Coetzee situa-nos ainda no quadro de referência civilizacional tradicional do clássico – «Bach, um grande europeu» – mas infetando-o do interior com o vírus pós-colonial, que aqui significa muito literalmente «um conjunto antinómico de consequências da colonização». O nome «África do Sul» condensa tais consequências e antinomias na forma daquilo a que poderemos chamar um tropo – o tropo mais recorrente em Coetzee – da incoincidência entre locus e cultura(s). O sujeito vitimado por Bach é um sujeito de súbito sem lugar, condenado a uma situação que Homi Bhabha designaria in-between. Neste sentido, o clássico não enraíza o sujeito numa tradição unitária, como desejaria Eliot, mas move-o para um espaço que Coetzee parece desejar que fosse ainda transcendental – mas é apenas pós-colonial, isto é, histórico.

Ao menos nos textos que analisamos, nem Borges (que se refere, por exemplo, a Confúcio), nem Calvino (que, ao apresentar tantas propostas de definição chega a relativizar o conceito de clássico) assinariam embaixo de uma concepção de clássico tão absoluta, ou etnocêntrica quanto às criticadas por Silveira. Ao contrário, as qualidades admiradas nos textos a que Calvino chama de clássicos talvez possam ser úteis à sensibilidade para valorizar manifestações literárias das mais diversas civilizações.

Nota-se, ainda, que o autor italiano (tal como Borges) não associa o termo “clássico” necessariamente à modernamente chamada Antiguidade Clássica, ou a outra época específica. Isso porque as várias propostas de Calvino ora estão ligadas à percepção do leitor, ora a características já que fazem com que uma obra seja chamada de “clássica”. O tempo é abordado por Calvino, mas de modo a estabelecer um paralelo com a atualidade frenética das relações humanas ao som “claro e articulado” de um clássico (1993, p. 15). Contudo, além de todas essas constatações, interessa-nos particularmente o modo como Calvino, de maneira leve, rápida, apresenta a multiplicidade de definições do mesmo termo “clássico”, como que pertencente a uma contiguidade que as leva para lados mais distintos, sem, no entanto, perder de todas as nuances apontadas. Para ver tais definições sob esse aspecto, confessamos, talvez estejamos todos influenciados pelo Ovídio de Calvino em Porque ler os clássicos.

IV- CONCLUSÃO

Tal como as Metamorfoses ovidianas, o poema de Lucrécio é considerado por Calvino como obra poética em que “o conhecimento do mundo se torna dissolução de sua compacidade” (CALVINO, 1990, p. 21). Nos excertos do *De rerum natura* que analisamos na seção 2.2, evidencia-se que, de fato, para Calvino, não apenas a matéria, mas também a forma da poesia do autor romano é símbolo da dissolução do caráter compacto do mundo em elementos mínimos e inalterados. Temos, aqui, um contraste com o que Italo Calvino aponta nas Metamorfoses de Ovídio (de que tratamos em outra ocasião): essa obra é símbolo da incessante transmutabilidade de tais elementos (CALVINO 1990, p. 21).

Vimos que, em seu primeiro capítulo de *Perché leggere i Classici*, ao elencar catorze definições sobre “Clássico”, o Italo Calvino nos fala sobre uma das características que fazem de uma obra um clássico e, dentre elas, está o aspecto polissêmico de uma obra clássica: trata-se, segundo Calvino, de uma “ambiguidade propriamente mítica”, e na qual o leitor tem um papel fundamental na construção destes significados. Calvino nos diz, portanto, algo que, à primeira instância, pode beirar a obviedade (sim, as Metamorfoses – também o *De rerum natura* – são clássicos da literatura...). Mas, se fazemos uma análise mais precisa, tal afirmação nos informa e nos leva a pensar/repensar a nossa relação com a literatura: afinal, o que faz das Metamorfoses um “Clássico”? O que nas Metamorfoses e no compor ovidiano representa a “Contiguidade Universal” que a classifica desta forma não apenas em sua coleção de clássicos, como também como modelo para escritores deste milênio?

De fato, parece-nos, pela própria forma ensaística das obras em apreço, que Italo Calvino não tem a pretensão de esgotar a discussão levantada, seja sobre o conceito de “clássico” ou autores clássicos, seja sobre a literatura em si. O autor italiano não nos responde, de maneira evidente, a essas perguntas, mas sem dúvida as enriquece com suas definições e suas reflexões. Nas páginas de seus ensaios sobre “clássicos”, nota-se uma necessidade de que o leitor colha os seus diversos significados de um texto: essa amostra da obra calviniana é uma metaliteratura que diz por si só sobre literatura, mas que, ao mesmo tempo, representa e conta o mundo, e que tem uma relação dialética constante entre a tradição e a inovação.

V- BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, T. L.; CARDOSO, I. T. (2015) **“Italo Calvino e os Clássicos: Ovídio nas Seis Propostas para o Próximo Milênio”**, Revista Língua, literatura e ensino, vol. 10, p. 31-39.

BARENGHI, M. (2011) **Saggi, 1945-1985**. 3a ed. Milano: Arnoldo Mondadori.

_____. (2009) Calvino. **Profili di storia letteraria**. Bologna: Il Mulino.

_____. (2007) Italo Calvino: **le linee e i margini**. Bologna: Il Mulino.

BARCHIESI, A. (1997) **Virgilian narrative: ecphrasis**. In: MARTINDALE, Charles (ed.). **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 271-281.

BORGES. J. L. (1997) **“Outras inquisições”** in *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das letras.

CALVINO, I. (1988) **Six Memos for the Next Millennium**. Harvard University Press. Cambridge.

_____. (1990) **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1995) **Perché leggere i classici**. Oscar Mondadori. Milano: Mondadori.

_____. (2002) **Lezioni Americane: Sei Proposte per il Prossimo Millennio**. Milano: Oscar Mondadori, 14 ed.

_____. (2002) **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

CAMPANHOLO, P. O. (2008) **Os comentários de Sêrvio Honorato ao Canto VI da Eneida**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARDOSO, I. T. (2009) **“Theatrum mundi: Philologie und Illusion”**, in Scwhindt, J. P. (ed.) *Was ist eine Philologische Frage?*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 82-111.

CARVALHO, R. N. B. de. (2010) **Metamorfoses em tradução**. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento – Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

- CITRONI, M. (2007) **“I canoni di autori antichi: alle origini del concetto di classico”**, in L. Casarsa, L.
- _____. **“Gellio, 19, 8, 15 e la storia di classicus”**, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. No. 58, pp. 181-205.
- COETZEE, J. M. (1992) **“What Is a Classic?”** *Stranger Shores: Essays, 1986–1999*. London: Vintage, pp. 1–19.
- COLIE, R. L. (1973) **The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance**. Berkeley and Los Angeles.
- CONTE, G. B. (1996). **Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano**. Nuova edizione. Le Monnier: Firenze.
- CRISTANTE, M. F. (a cura di) (2003), **Culture europee e tradizione latina**. Trieste, pp. 1-22.
- ELIOT, T. S. (1945) **“What Is a Classic?”**: An Address Delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944. London: Faber.
- GALE, M. (2007) **“Didactic Epic”** In Harrison, Stephen (ed). *A Companion to Latin Literature*. Blackwell Publishing.
- GADAMER, H-G. **Truth and Method**. New York: Continuum, 1960, 2. ed. 1965.
- GARCÍA JURADO, F. (2010) **“La ciudad invisible de los clásicos: entre Aulo Gelio e Italo Calvino”**, *Nova Tellus*, 28 (1), pp. 271-300.
- _____. (2013) **“Redeeming The Text, Reception Studies, and the Renaissance”**, *Classical Receptions Journal*, Oxford. Vol 5, pp. 190-198.
- GILLESPIE, S.; HARDIE, P. (2007) **The Cambridge companion to Lucretius**, Cambridge, U. P..
- HARDWICK, L. (2003) **Reception Studies**. *Greece and Rome New Surveys in the Classics* 33. Oxford: Oxford University Press.
- JAUSS, H. R. **Toward an Aesthetic of Reception**. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.
- JOHNSON, M.; WILSON, C. (2007), **“Lucretius and the history of science”**, in GILLESPIE, S.; HARDIE, P. (2007) *The Cambridge companion to Lucretius*, Cambridge, Cambridge U. P., pp.131-148.
- _____. (2002) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge U.P.

- LAGO, P. (2009) **“In fuga dal banchetto: da Petronio a Calvino”**. *Aufidus* 68-69, p. 51-61.
- LÉVÊQUE, P. (1987) **O Mundo Helenístico**. Tradução por Teresa Meneses. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LEWALSKI, B. K. (1986) **Issues and Approaches**. In *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LUCRÉCIO (1985) **Da natureza**, coletânea Os pensadores; tradução de Agostinho da Silva. 3ed. São Paulo, Abril Cultural.
- LUCREZIO (1996) **La natura**; introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione e commento di Francesco Giancotti. Milano: Garzanti.
- MUKHERJEE, A. (2010) **“What Is a Classic?”: International Literary Criticism and the Classic Question**, *PMLA* 125, n. 4. Special Topic: Literary Criticism for the Twenty-First century, pp. 1026-1042.
- OROSCO, G. S. (2011) **Metamorfoses de Venus na poesia de Ovídio**. Dissertação de mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.
- OVIDE. (1995) **Les Métamorphoses**. Ed. crítica de Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres.
- OVIDIO. (2004) **Metamorfosi**. A cura di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati. Traduzione di Ludovica Koch. Roma: Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori.
- PANEK, B. (2016) **Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto**. In *Revista Ars*, v. 14, n. 28, pp. 103-107.
- PIERANGELI, F. (1997) **Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla**. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- PORTER, J. I. (2005) **“What Is “Classical” about Classical Antiquity? Eight Propositions”**. *Arion* 13.1spring/summer 2005, pp. 27-61.
- SCHMITZ-EMANS, M. (1995). **“Metamorphosen der Metamorphosen: Italo Calvino und sein Vorfahr Ovid.”** *Poetica* 27 (3-4), p. 433-469.
- SILVA, M. M. de P. (2008) **Artesque locumque: espaços da narrativa no livro V das Metamorfoses de Ovídio**. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- SILVESTRE, O. M. (2012), **«O que é um clássico? Variações sobre J. M. Coetzee»**. **Uma coisa na ordem das coisas**. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Carlos Reis, José Augusto Cardoso Bernardes, Maria Helena Santana (Coord.) Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 583-592.

THILO, G. et HAGEN, H. (1986). **Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii**. Leipzig, Rpt. Hildesheim: Olms.

TREVIZAM, M. (2014) **Poesia didática. Virgílio, Ovídio e Lucrecio**. Coleção Biblioteca Latina. Campinas, Ed. Da Unicamp.

VELARDI, R. (2004) **“Parola e immagine nella Grecia antica: (e una pagina di Italo Calvino)”**. AION(filol) 26, pp.191-219.