



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**ALESSANDRA CAMILA SANTI GUARDA**

**UMA VIAGEM COM CALVINO: PASSEIOS ENTRE LITERATURA, CRÍTICA E  
ENSAÍSTICA**

**CASCADEL – PR  
2020**

ALESSANDRA CAMILA SANTI GUARDA

**UMA VIAGEM COM CALVINO: PASSEIOS ENTRE LITERATURA, CRÍTICA E  
ENSAÍSTICA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

CASCADEL – PR  
2020

GUARDA, Alessandra Camila Santi. **Uma Viagem Com Calvino: Passeios Entre Literatura, Crítica e Ensaística**. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2020, 93f.

**RESUMO:** A presente pesquisa tem como proposta aprofundar estudos sobre a obra de Italo Calvino, para isso se intenta verificar e analisar quais temáticas e elementos estéticos recorrentes na produção ensaística e literária de Italo Calvino que o caracterizam como contemporâneo, nos termos propostos de Giorgio Agamben. O estudo se realiza com base na produção ensaística de Calvino e na obra *Il visconte dimezzato* (1952), presente na trilogia *I nostri antenati* (1960). Verificamos também como as ideias desenvolvidas por Calvino sobre literatura se articulam com sua própria obra literária. Buscamos fundamento teórico nas elaborações conceituais sobre a noção de contemporâneo em Giorgio Agamben, por compreender que tais elaborações nos ajudam a pensar a produção crítica e literária no contexto das humanidades, com as quais contribuiu Calvino em obras como *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) e *Por que ler os clássicos* (1993a). Destacam-se de sua produção literária e ensaística textos que apresentam formulações conceituais caras aos estudos de literatura e de crítica literária na contemporaneidade, sobretudo observamos que pensar o que configura o contemporâneo foi para Calvino uma constante, a exemplo das *Seis propostas para o próximo milênio* e dos ensaios reunidos nos livros *Assunto encerrado* (2009), *Coleção de areia* (2010), *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015). Também, a correspondência de Italo Calvino *Lettere 1940-1985* (2000) contempla o desejo de pensar categorias estéticas e filosóficas para compreender a produção literária e de outras linguagens artísticas de seu tempo. Considerando o estilo da narrativa *Il visconte dimezzato*, elegemos os valores Leveza e Multiplicidade articulados à arte combinatória como categorias de análise desta. A pesquisa encontra subsídios teóricos e analíticos no campo múltiplo da literatura e outras áreas do conhecimento e nas relações entre a literatura e filosofia do contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Italo Calvino; Contemporaneidade; *Il visconte dimezzato*; Ensaística; Leveza; Multiplicidade; Arte combinatória.

GUARDA, Alessandra Camila Santi. **A Journey with Calvino: Walks Through Literature, Critique, and Essay Writing.** Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2020, 93f.

**ABSTRACT:** This research aims to deepen studies on the work of Italo Calvino, for this purpose, it is intended to verify and analyze which themes and aesthetic elements are recurrent in Italo Calvino's essay and literary production, which characterize him as contemporary, in the terms proposed by Giorgio Agamben. The study is based on the essay production of Calvino and the work *Il visconte dimezzato* (1952), part of the *I nostri antenati* (1960) trilogy, more specifically, we verify how the ideas developed by Calvino on literature are articulated with his own literary work. We look for theoretical basis in the conceptual elaborations on the notion of contemporary in Giorgio Agamben, since we understand that such elaborations help us to reflect on the critical and literary production in the context of the humanities, with which Calvino contributed in works such as *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) and *Por que ler os clássicos* (1993). From his literary and essayistic production, texts that present conceptual formulations that are dear to the studies of literature and literary criticism stand out in the contemporary world. Mainly, we observe that thinking about what constitutes the contemporary was a constant for Calvino, like the *Seis propostas para o próximo milênio* and the essays compiled in the books *Assunto encerrado* (2009), *Coleção de areia* (2010), *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015). Also, the correspondence of Italo Calvino, *Lettere 1940-1985* (2000), contemplates the desire to devise aesthetic and philosophical categories to understand the literary production and other artistic languages of his time. Considering the style of the narrative *Il visconte dimezzato*, we chose the values *Lightness* and *Multiplicity* linked to combinatorial art, as categories of analysis of this work. The research is theoretically and analytically guided by the multiple field of literature and other areas of knowledge, and in the relation between contemporary literature and philosophy.

**KEYWORDS:** Italo Calvino; Contemporaneity; *Il visconte dimezzato*; Essay Writing; Lightness; Multiplicity; Combinatorial art.

GUARDA, Alessandra Camila Santi. **Un viaggio con Calvino: Passeggiate Fra Letteratura, Critica e Saggistica**. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2020, 93f.

**RIASSUNTO:** Lo scopo di questa ricerca è approfondire gli studi sull'opera di Italo Calvino, con l'obiettivo di verificare e analizzare quali temi ed elementi estetici ricorrono nella produzione saggistica e letteraria di Italo Calvino che lo caratterizzano come contemporaneo, nei termini proposti da Giorgio Agamben. Lo studio si basa sulla produzione saggistica di Calvino e sull'opera *Il visconte dimezzato* (1952), presente nella trilogia *I nostri antenati* (1960). Vediamo anche come le idee sviluppate da Calvino sulla letteratura sono articolate con la sua stessa opera letteraria. Cerchiamo basi teoriche nelle elaborazioni concettuali sul concetto di contemporaneo in Giorgio Agamben, per capire che tali elaborazioni ci aiutano a pensare alla produzione critica e letteraria nel contesto delle discipline umanistiche, con il quale Calvino ha contribuito con lavori come *Lezioni americane* (1990) e *Perché leggere i classici* (1993a). Della sua produzione letteraria e saggistica, spiccano i testi che presentano formulazioni concettuali rilevanti per gli studi di letteratura e critica letteraria nei tempi contemporanei, soprattutto osserviamo che pensare a ciò che costituisce il contemporaneo è stata una costante per Calvino, come si può vedere nelle *Lezioni americane* ed i saggi raccolti nei libri *Assunto encerrado* (2009), *Coleção de areia* (2010), *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015). Inoltre, la corrispondenza di Italo Calvino *Lettere 1940-1985* (2000) contempla il desiderio di pensare a categorie estetiche e filosofiche al fine di comprendere la produzione letteraria e altri linguaggi artistici del suo tempo. Considerando lo stile della narrativa di *Il visconte dimezzato*, abbiamo scelto i valori di Leggerezza e Molteplicità legati all'arte combinatoria come categorie di analisi. La ricerca trova sussidi teorici e analitici nel campo multiplo della letteratura e di altre aree di conoscenza e nei rapporti tra letteratura e filosofia del contemporaneo.

**PAROLE CHIAVE:** Italo Calvino; Contemporaneità; *Il visconte dimezzato*; Saggistica; Leggerezza; Molteplicità; Arte Combinatoria.

Alessandra Camila Santi Guarda

**UMA VIAGEM COM CALVINO: PASSEIOS ENTRE LITERATURA, CRÍTICA E  
ENSAÍSTICA**

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Orientadora

---

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR  
- campus de Campo Mourão  
Membro Efetivo (convidado)

---

Prof. Dr. Acir Dias da Silva  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 04 de Março de 2020

## AGRADECIMENTOS

A todos os professores do Mestrado em Letras que, nesses dois anos, ampliaram meus horizontes. Agradeço imensamente não somente por meu crescimento profissional como professora e pesquisadora da área das humanidades, mas também pelo meu crescimento humano. Agradeço à CAPES pela bolsa concedida para que eu pudesse me dedicar completamente a estudos tão caros e necessários, principalmente no cenário em que nos encontramos hoje. Agradeço também aos membros da banca por aceitarem nosso convite e pelas ricas contribuições. Agradeço carinhosamente às pessoas que estiveram ao meu lado me apoiando nesse percurso. Por fim, à minha orientadora de tantos anos, desejo que saiba o quanto sou grata por essa jornada, pelos ensinamentos imensuráveis e por fazer de mim uma estudiosa que busca, como Italo Calvino, enxergar o escuro nas luzes ofuscantes do presente e dele ser verdadeiramente contemporânea.

## PREÂMBULO

A Era

Minha era, minha fera, quem ousa,  
Olhando nos teus olhos, com sangue,  
Colar a coluna de tuas vértebras?  
Com cimento de sangue - dois séculos  
- Que jorra da garganta das coisas?  
Treme o parasita, espinha languie,  
Filipenso ao umbral de horas novas.

Todo ser enquanto a vida avança  
Deve suportar esta cadeia  
Oculta de vértebras. Em torno  
Júbila uma onda. E a vida como  
Frágil cartilagem de criança  
Parte seu ápex: morte da ovelha,  
A idade da terra em sua infância.

Junta as partes nodosas dos dias:  
Soa a flauta, e o mundo está liberto,  
Soa a flauta e a vida se recria.  
Angústia! A onda do tempo oscila  
Batida pelo vento do século.  
E a víbora na relva respira  
O ouro da idade, áurea medida.

Vergônteas de nova primavera!  
Mas a espinha partiu-se da fera,  
Bela era lastimável. Era,  
Ex-pantera flexível, que volve  
Para trás, riso absurdo, e descobre  
Dura e dócil, na meada dos rastros,  
As pegadas de seus próprios passos.

(Óssip Mandelstam, Poeta russo [1923].  
Tradução de Augusto de Campos)

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
PARTE I – ITALO CALVINO: UM AUTOR MULTIFACETADO .....	17
PARTE II – INCURSÕES POÉTICAS NA OBRA DE ITALO CALVINO: VIAGENS E ELABORAÇÕES CRÍTICAS .....	37
PARTE III – IMAGENS POÉTICAS DA LEVEZA E DA MULTIPLICIDADE EM <i>IL VISCONTE DIMEZZATO</i> .....	62
3.1 O VISCONDE PARTIDO AO MEIO: UMA OBRA MULTÍPLICE .....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	87
REFERÊNCIAS.....	90

## INTRODUÇÃO

*O ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você em relação e talvez em contraste com você”.* (CALVINO, 1993a, p. 13)

Italo Calvino é um escritor multifacetado que buscou, durante toda a sua trajetória, pensar o livro e o mundo, seja através de ensaios sobre o processo combinatório de escrita ou sobre os rumos que a atividade comunista tomava em sua época, seja por textos literários como *Le città invisibili*<sup>1</sup> (1972) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Calvino não se deteve em um só gênero: escreveu contos, romances, ensaios, críticas de cinema e teatro, relatos de viagens etc. Foi escritor, crítico, ensaísta, editor, curador, libretista. Dentre suas obras mais estudadas figura o já citado livro de contos *As cidades invisíveis* junto de *Le cosmicomiche*<sup>2</sup> (1965) e *I Nostri Antenati*<sup>3</sup> (1960), além de clássicos da crítica como *Perché leggere i classici*<sup>4</sup> (1991) e *Lezioni americane*<sup>5</sup> (1993b).

Ao longo dos mais de setenta anos que se passaram desde que seu primeiro livro foi lançado, *Il sentiero dei nidi di ragno*<sup>6</sup> (1947), muitos foram os estudos que se desenvolveram sobre as obras, uma vez que Calvino se estabeleceu, reconhecidamente, enquanto literato e ensaísta.

Dentre tantos estudos produzidos sobre obras do autor, podemos perceber que

---

<sup>1</sup> *As cidades invisíveis.*

<sup>2</sup> *As cosmicômicas.*

<sup>3</sup> *Os nossos antepassados.*

<sup>4</sup> *Por que ler os clássicos.*

<sup>5</sup> *Seis propostas para o próximo milênio.*

<sup>6</sup> *A trilha dos ninhos de aranha.*

elementos estilísticos do “neofantástico” têm se destacado, pois diversas são as obras de Calvino que se inserem no contexto do que é chamado de “neofantástico”. Segundo o crítico argentino Jaime Alazraki (2001), os relatos neofantásticos são em “*sua mayoría metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario*”<sup>7</sup>. (ALAZRAKI, 2001, p. 277). O crítico argentino, a partir da obra de Julio Cortázar e de Jorge Luis Borges, apresenta no ensaio intitulado “¿*Qué es lo neofantástico?*” (2001) uma proposta teórica sobre o “neofantástico” em oposição ao fantástico tradicional, formulação conceitual que pode ser empregada para as obras de Italo Calvino que se apresentam com uma linguagem assinalada pelas características, também encontradas nas obras dos dois escritores argentinos aqui citados.

Do conjunto da obra de Calvino destacam-se *Il sentiero dei nidi di ragno* (A trilha dos ninhos de aranha, 1947) e *Le cosmicomiche* (As cósmicas, 1965). Patrizia Poli (2012) nos lembra que o interesse pelo fantástico e mais particularmente pela fábula sempre esteve presente na produção literária do autor. Sua obra foi perpassada pela presença de elementos expressivos do neofantástico, mais particularmente as obras que compõem a trilogia *I nostri antenati*, isto é, *Il visconte dimezzato*<sup>8</sup> (1952), *Il cavaliere inesistente*<sup>9</sup> (1959) e *Il barone rampante*<sup>10</sup> (1957), que o levou em 1982 a receber o prêmio *World Fantasy Award*.

Também se destacam de sua produção literária e ensaística textos que apresentam formulações conceituais caras aos estudos literários na contemporaneidade, sobretudo,

---

<sup>7</sup> “metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão em linha oposta ao sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente.” (ALAZRAKI, 2001, p. 277) Tradução de Roxana Guadalupe Herrera Alvarez no artigo intitulado “O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki.” (ALVAREZ, 2012, p. 41). “Sem dúvida, o conceito de neofantástico constitui um avanço nos estudos dedicados ao gênero fantástico, pois pretende reunir uma série de obras do século XX e contemporâneas, cuja organização textual corresponde a uma nova forma de lidar com o surgimento do insólito num cenário pretensamente normal. A partir do estudo desse conjunto de obras, será possível estabelecer uma série de características próprias que permitam delimitar o novo gênero, sempre em diálogo com o fantástico tradicional. Alazraki tem compreendido essa tarefa e conseguiu apontar **três características que distinguem os relatos neofantásticos dos fantásticos tradicionais por meio do tratamento dado à visão, intenção e modus operandi**”. (ALVAREZ, 2012, p. 41). Grifos nossos.

<sup>8</sup> *O visconde partido ao meio.*

<sup>9</sup> *O cavaleiro inexistente.*

<sup>10</sup> *O barão nas árvores.*

observamos que pensar o que configura o contemporâneo foi para Calvino uma constante, e um exemplo bastante conhecido são as *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Para além desse tão conhecido texto, observamos que os ensaios reunidos nos livros *Assunto encerrado* (2009), *Coleção de areia* (2010), *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015) e também a correspondência do autor *Italo Calvino Lettere 1940-1985*<sup>11</sup> (2000) contemplam o desejo de pensar categorias estéticas e filosóficas para compreender a produção literária e de outras linguagens artísticas de seu tempo.

Partimos desta breve introdução para explicar que muito nos seduziu a ideia de estudar as elaborações da ordem da crítica e da produção literária do autor que compõe o *corpus* desta pesquisa, considerando um tema de importância fundamental para o cenário das humanidades na contemporaneidade, isto é, o homem contemporâneo e suas formas de expressão, de experiência e de captura do tempo e do espaço.

O conceito de contemporâneo ao qual nos referimos foi desenvolvido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, descrito por Francesc Arroyo em uma matéria do caderno de cultura do *El Pais* como um filósofo característico do presente. Dentre as influências do filósofo citadas por Arroyo (2018) estão Heidegger, Benjamin, Foucault e Kafka, pois para Agamben a literatura não está separada da filosofia. A obra de Agamben utilizada para esta dissertação é *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), descrita na apresentação do texto como fruto da tentativa revolucionária do filósofo de constantemente interromper a cronologia com um tempo outro, que Walter Benjamin (1987) chamava de messiânico.

Embora os outros dois ensaios do livro apresentem questões não menos interessantes para as questões do mundo contemporâneo, nos focaremos no segundo ensaio, no qual o filósofo procura compreender o que é o contemporâneo, como indica o título. Nesse ensaio, Agamben mostra que no presente é possível ver as sombras do passado, aquilo que foi silenciado, e explica que o verdadeiro homem contemporâneo é aquele que, entre os ruídos e as luzes do nosso tempo, vê o que está nas sombras. Cabe, então, questionar: qual a ligação entre Italo Calvino e o contemporâneo de Agamben?

Na edição italiana que utilizamos da obra que compõe o *corpus* há uma cronologia do autor escrita por Mario Barenghi e Bruno Falchetto em 1991. Tal texto apresenta informações bastante interessantes para nossos objetivos de estudo, o que explicitamos na

---

<sup>11</sup> *Italo Calvino cartas 1940-1985*.

primeira parte desta dissertação.

Entre os dezesseis e os vinte anos o autor já escrevia histórias breves, além de ter passado pela poesia e pelo teatro. Outros interesses e talentos do escritor também envolviam desenho e uma grande paixão pelo cinema, o que o levou a escrever comentários sobre cinema para o *Jornal de Genova*. Em certo momento de grandes tensões políticas, Calvino foi *partigiano*, o que afirma ter sido decisivo em sua formação humana. Em 1946 o autor se dedica cada vez mais à escrita e produz, além de contos que futuramente se transformariam em *Ultimo viene il corvo*<sup>12</sup> (1949), seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*, que retrata a guerra sob um ponto de vista único, demonstrando seu olhar extremamente humano. Quando lança *Fiabe Italiane*<sup>13</sup> (1956), Calvino se consolida para o público como escritor “fabulista”, embora diversos críticos encontrem nisso um contraste entre o intelectual preocupado, também, com a teoria.

Poderíamos nos deter longamente nos exemplos da vida de Calvino que o fizeram um escritor e ensaísta prestigiado entre estudiosos das Letras e das Artes. Nossa hipótese é de que Italo Calvino, contemporâneo de seu tempo, continua a se contemporizar a cada leitura, cuja escrita nos provoca a pensar sobre categorias de análises literárias que possam nos ajudar a compreender o que é o contemporâneo na obra deste e de outros autores. Dessa forma, o objetivo principal desta pesquisa é estudar e analisar de que forma os traços do homem contemporâneo teorizados pelo filósofo italiano Giorgio Agamben e também por Italo Calvino estão presentes na obra *Il visconte dimezzato*, integrante da trilogia *I nostri antenati*.

Para isso, refletimos como a ensaística e a literatura de Italo Calvino constituem espaços de pensamento, apresentando o autor como um sujeito plenamente engajado nas tensões que permeiam a contemporaneidade.

Mais didaticamente, elencamos como objetivos específicos para a pesquisa: a) Conhecer dados biobibliográficos de Italo Calvino que foram fundamentais aos seus processos de criação ensaística e literária; b) Refletir sobre a produção literária e ensaística do autor, partindo das *Seis propostas para próximo milênio* (1990), *Por que ler os clássicos* (1993a) e de outros ensaios basilares aos estudos literários na contemporaneidade; c) Verificar

---

<sup>12</sup> *Por último vem o corvo.*

<sup>13</sup> *Fábulas italianas.*

quais os elementos que caracterizam a ensaística e a literatura de Calvino como contemporânea e como suas propostas para o próximo milênio se articulam com sua obra literária; d) Desenvolver um estudo analítico da obra *Il visconte dimezzato*, com foco para as propostas da Leveza e da Multiplicidade, considerando-se ainda o jogo combinatório que configura a narrativa.

Esta pesquisa possui caráter qualitativo e de revisão bibliográfica e está inserida nos pressupostos teóricos e metodológicos da Literatura Comparada e de abordagens críticas do texto literário, em diálogo com estudos filosóficos de vertentes contemporâneas, entendendo a literatura como um campo nômade do conhecimento. Para isso, buscamos suporte teórico em Walter Benjamin, Giorgio Agamben e no próprio Italo Calvino, entre outros.

Buscamos compreender também como se encontra o estado da arte no que diz respeito ao tema da pesquisa, ao autor e ao *corpus* escolhido para o desenvolvimento deste trabalho por meio de levantamento de pesquisa em bancos de dissertações e teses de cinco universidades brasileiras e em bancos de dados da CAPES, dando prioridade para os últimos quatro anos. Foram consultados os bancos de dados do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná e de Programas de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade Federal de Ouro Preto, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade de São Paulo e da Universidade Estadual de Maringá. Não foram encontrados, entretanto, muitos estudos relativos à obra de Italo Calvino nesse período. O local que se mostrou mais fecundo de estudos relacionados ao autor foi a Universidade Federal de Minas Gerais, das quais citamos os trabalhos abaixo elencados.

Roberta Aparecida de Godoy Portela, mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto, apresentou a dissertação *Corpo e Literatura: as dramaturgias do corpo em um encontro com a obra de Italo Calvino (2017)*, na qual estabelece um diálogo entre a literatura e a dramaturgia corporal colocadas em prática em oficinas com atores convidados. Em seu trabalho, a dramaturgia do corpo foi alimentada poeticamente pelas *Seis Propostas para o Novo Milênio*, cujos temas foram explorados para experienciar impulsos provenientes do discurso literário. Para tanto, foram citados autores como Peter Szondi, Hans-Thiers Lehmann e Ana Márcia Silva.

Laís Mendes Velloso de Oliveira, mestra em Estudos Literários pela UFMG, apresentou a dissertação denominada *A segunda língua: por uma leitura de paladar em Italo*

Calvino (2017), na qual analisa o conto “Sob o sol-jaguar”, com o objetivo de colaborar com a reflexão do autor sobre o tema do paladar e seus desdobramentos. Para tanto, foram estudados autores como Carlos Alberto Dória, Roland Barthes e comentadores da obra de Calvino, tais como Domenico Scarpa e Lorena Carrara.

Maria Magda de Lima Santiago, mestra em Linguística pela UFMG, apresentou a tese *Aspectos da subjetividade contemporânea na análise de temas, figuras e isotopias do livro As Cidades Invisíveis, de Italo Calvino* (2018), na qual procurou identificar em sete narrativas da obra supracitada os temas e as figuras, com seus encadeamentos, e as isotopias, noções situadas no nível discursivo do percurso gerativo de sentido proposto pela Semiótica Greimasiana ou Francesa.

Juan Cordeiro, mestre em Literatura Comparada pela UFMG, apresentou a dissertação *Romance e viagem em As Cidades Invisíveis, de Italo Calvino* (2014), na qual discute aspectos da tradição literária de viagens e da tradição romanesca que encontram respaldo na obra, analisando como a proposta estética de Calvino reflete seu tempo e sua modernidade.

Bruna Fontes Ferraz, mestra em Teoria da Literatura pela UFMG, apresentou a dissertação *O universo em um livro: As Cosmicômicas, de Italo Calvino* (2013), na qual reflete sobre o conceito de mimesis, percorrendo a concepção de ficção como criação de mundos possíveis para tecer considerações sobre uma mimesis que mesmo se ancorando em dados do real abarque a própria linguagem como referência à sua ficção. Sua dissertação se baseia em autores como Luiz Costa Lima, Walter Benjamin e Hans Blumenberg.

Claudia Cristina Maia, doutora em Estudos Literários pela UFMG, apresentou a tese *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino* (2013), na qual investiga como a coleção e outros modelos de classificação e catalogação, como a série, o museu e o arquivo, se apresentam na obra de Calvino. A autora comenta que a poética colecionista está ligada ao conceito de multiplicidade desenvolvido pelo escritor em *Seis propostas para o novo milênio*, texto abordado também neste trabalho.

Neide das Graças de Souza Bortolini, doutora em Artes pela UFMG, apresentou a tese *Imagens no vazio: estudos da trilogia Os Nossos Antepassados de Italo Calvino* (2013), na qual desenvolve o raciocínio de que a imagem se conecta a uma concepção de teatralidade, baseando-se na noção de visibilidade proposta por Calvino. A autora traça uma articulação

da trilogia supracitada com uma leitura de concepção psicanalítica de sujeito, indicada pelos conceitos de real, simbólico e imaginário.

Por fim, Alcione Aparecida Roque Reis, doutora em Linguística do Texto e do Discurso, também pela UFMG, apresentou a tese *A trilogia Os Nossos Antepassados de Italo Calvino: uma análise discursiva* (2016), na qual coloca em diálogo os estudos linguísticos e os estudos literários através da Teoria Semi linguística. A autora observou que o *corpus* se apresentava atravessado por interdiscursos e formulou a hipótese de que a situação de comunicação da obra de Calvino está mergulhada em valores e ideologias diversas. Seu objetivo, então, foi o de desvelar a construção narrativa operada por Calvino na trilogia.

Este levantamento nos permitiu observar que se já estão escassos os trabalhos sobre Calvino no contexto da pesquisa nacional, estes são inexistentes em nossa universidade, e, pensando sobre o que vimos acima sobre o próprio autor e sobre a necessidade imperativa de se pensar o contemporâneo no contexto das produções artística e literárias atuais, esta pesquisa demonstra sua relevância crítica para a área das humanidades, em que estamos inseridos.

Passemos, pois, às etapas deste trabalho. Na primeira parte, intitulada **Italo Calvino: Um Autor Multifacetado**, contextualizamos a produção literária e ensaística de Italo Calvino a fim de compreender quem é esse pensador da passagem do século, idealizador das *Seis propostas para próximo milênio* (1990), de *Por que ler os clássicos* (1993a) e de outros tantos ensaios fundamentais aos estudos literários na contemporaneidade. Discorreremos sobre o conjunto de suas obras e os prêmios por ele recebidos e como dados biobibliográficos aparecem na produção do autor. Na segunda parte, intitulada **Incursões Poéticas na Obra de Italo Calvino: Viagens e Elaborações Críticas**, discorreremos sobre elementos estilísticos que caracterizam a literatura de Calvino como contemporânea e como suas propostas para o próximo milênio se articulam com sua obra literária. A terceira parte, denominada **Imagens Poéticas da Leveza e da Multiplicidade em *Il Visconte Dimezzato***, apresenta um estudo analítico dessa narrativa com foco para as propostas da Leveza e da Multiplicidade, considerando-se a riqueza imagética para atingir a leveza e o jogo combinatório que configuram a textualidade cambiante desse texto.

## PARTE I

-

### ITALO CALVINO: UM AUTOR MULTIFACETADO

*Quando dou por mim num ambiente em que posso ter a ilusão de ser invisível, eu me sinto muito bem. Precisamente o contrário de como me sinto quando tenho de falar na televisão, e sinto a câmara (sic) apontada para mim, pregando-me à minha visibilidade, a meu rosto”. (CALVINO, 2006, p. 185)*

Diz Calvino sobre dados biográficos em uma carta datada de 1964 que ele é ainda daqueles que acreditam firmemente que de um autor só contam suas obras, e por isso sempre mentia e inventava quando lhe perguntavam sobre si e sobre sua vida. Em outra carta, datada de 1985, ele afirma que tem uma relação nervosa com a autobiografia, que quando revê a própria vida objetivada sente angústia, sobretudo, quando ele mesmo forneceu as notícias.

Concordamos com Calvino no que concerne à importância da obra do autor falar por si, entretanto o autor terá de nos perdoar por objetivá-lo novamente, pois para os propósitos desta dissertação precisaremos ir além da obra e desvelar um pouco do que o pensador Italo Calvino foi e continua sendo para a área dos estudos literários e demais linguagens artísticas.

Como já havíamos comentado na introdução, os dados biográficos aqui apresentados

foram obtidos a partir da cronologia organizada por Mario Barenghi<sup>14</sup> e Bruno Falchetto<sup>15</sup> para uma edição encomendada pela editora Mondadori em 1991. Tal texto está reproduzido no início da edição italiana das obras ficcionais que compõem o *corpus* da pesquisa.

Buscamos, nesta parte, apresentar um pouco da vida e do trabalho de Calvino, passando pelo conjunto de obras, pelos prêmios por ele recebidos e tentamos compreender como ele se localiza em outros universos de leituras e de produções culturais e artísticas, como o cinema, por exemplo. Consideramos também sua correspondência no período de 1940 a 1985, entendendo o acervo como lugar de memória e de encontro com outros intelectuais e importantes vozes desse tempo histórico. Inclua-se nesse foco a obra de Umberto Eco, *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994b), que entra em diálogo com as *Seis propostas para o próximo milênio* (1993a) de Calvino e as obras *Assunto encerrado* (2009), *Coleção de areia* (2010) e *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015).

Dados da cronologia organizada por Barenghi e Falchetto nos dizem que o autor nasceu no dia 15 de outubro de 1923, em Santiago de las Vegas, em Cuba. Mas, seria errôneo classificá-lo como um autor cubano, como algumas leituras “superficiais” o fazem, pois Calvino se mudou com a família para a Itália em 1925 e cresceu, tendo como verdadeira terra natal, San Remo, a Liguria, a Itália. Calvino não pode ser nada além de italiano, profundamente italiano, ainda que possamos chamá-lo cidadão do mundo por sua vocação viajante, dado aos elementos expressivos e ao estado de espírito que se funda num pensamento italiano.

Seu pai era agrônomo e sua mãe era formada em ciências naturais, ambos pesquisadores eram envolvidos, pois o pai viajava para o México e para Cuba por causa de

---

<sup>14</sup> Segundo o catálogo da editora Einaudi, Mario Barenghi é professor de literatura italiana contemporânea na Universidade de Milão e é o curador dos *Saggi* (ensaios) de Calvino para a editora Mondadori. Juntamente com Bruno Falchetto também é responsável pelos três volumes italianos de *Romanzi e racconti* (romances e contos) de Calvino e pela obra que reúne as cartas de Italo Calvino entre 1940 e 1985, dentre diversos outros livros relacionados a Calvino, além de ter dedicado ao escritor duas monografias publicadas pela editora Mulino. Sua última obra publicada é de 2013 e se chama *Perchè crediamo a Primo Levi?* (Por que acreditamos em Primo Levi?). É também digna de nota sua atual contribuição para o site Doppio zero, no qual discorre sobre temas relativos à literatura italiana.

<sup>15</sup> Segundo o catálogo da editora Marsilio, Bruno Falchetto também é professor de literatura italiana contemporânea na Universidade de Milão e se ocupa da narrativa e da poesia de 1800 e 1900 com atenção particular às formas realistas. Sua obra mais reconhecida é a *Storia della narrativa neorealista* (História da narrativa neorrealista) de 1992. Além de desenvolver extensa atividade ensaística sobre autores como Marcello Gallian e Italo Calvino, Falchetto trabalhou assiduamente com a curadoria de diversos livros de Calvino juntamente com Mario Barenghi. Pela editora Marsilio, publicou *L'esemplarità imperfetta* (*A exemplaridade imperfeita*), livro de ensaios datado de 2001.

seus estudos e a mãe trabalhava com botânica na universidade de Pavia. Em Cuba, Mario Calvino dirigia uma estação experimental de agricultura e uma escola agrária.

O autor conta que seus pais eram pessoas austeras e possuíam personalidades fortes e características, não à toa Calvino sentiu a necessidade imperativa de se opor e de se defender, de certa forma, o que lamenta por ter deixado passar todo o saber que poderia ter recebido dos pais. Uma infelicidade para a área das ciências naturais e do campo? Talvez, mas certamente uma felicidade para a literatura e para a área das humanidades.

De qualquer forma, mesmo com a citada perda, a natureza preocupada com a pátria e com a ciência de seus pais não deixou de passar para o escritor. Sem querer cair em falso positivismo e afirmar que Calvino foi quem foi devido à influência do meio, nos parece justo afirmar que crescer em uma família singular, em um local singular, contribuiu positivamente para sua formação humana e intelectual.

O autor conta que San Remo, naquela época, era povoada por velhos ingleses, grã-duques russos, gente excêntrica e cosmopolita, e que mesmo diante desse cenário sua família era insólita, uma vez que cientistas, amantes da natureza e livres pensadores acima de tudo. Não seria difícil imaginar, na sociedade italiana, principalmente das cidades menores e campesinas, o quão comum era encontrar famílias tradicionais, religiosas, poderíamos até dizer simples em comparação com a de Calvino. Mas contrapondo uma tradição, a família de seu pai era republicana e anticlerical e a família de sua mãe era laica, tendo como “religião” o dever civil e científico.

Sobre a tendência intercultural do autor, poderíamos traçar suas raízes novamente na atividade dos pais, pois além de terem viajado por ocasião de suas pesquisas e de seu trabalho, quando em San Remo, seu pai dirigia uma estação experimental de floricultura frequentada por jovens estudantes de diversos países. Quando a instituição que os mantinha faliu, Mario ofereceu sua própria propriedade para a continuação das atividades de pesquisa.

Um fato interessante sobre sua família é que era composta por diversos estudiosos das ciências: havia tios químicos e professores universitários casados com também químicas. Seu irmão mais novo atingiu fama internacional enquanto estudioso de geologia e professor da Universidade de Genova. Apenas Calvino, auto descrito como a ovelha negra, era literato.

Apesar da austeridade dos pais e de seus interesses terem divergidos, Calvino diz em

resposta a um questionário ao periódico *Il paradosso*<sup>16</sup>, em 1960, que sua infância não teve nada de dramática, afirmando ter vivido em um mundo sereno e que o fez ter uma imagem do mundo variada e rica de nuances, muito provavelmente pelo contato com outras culturas e visões de mundo que o trabalho dos pais possibilitava.

O pendor anticlerical e laico dos pais refletiu na educação também escolar que escolheram para Italo, uma vez que não deram a ele uma educação religiosa e não desejavam que ele a tivesse na escola, o que constituiu o passo anticonformista de pedir que o filho fosse liberado das aulas de religião e dos cultos.

Isso fez com que Calvino por vezes se sentisse diferente dos demais rapazes, sem que, entretanto, ele tenha se sentido prejudicado por essa diferença, porque, para o autor, habituase a ser obstinado nos próprios hábitos, a ficar isolado pelos motivos certos e a suportar o desconforto que isso pode causar, encontrando o modo justo de manter certas posições que não são compartilhadas pelos outros.

De fato é fácil compreender como Calvino se viu isolado em sua diferença, se nos dias atuais uma decisão como essa ainda não é completamente popular, não devia ser nada comum para sua época e, no entanto, para o autor houve um saldo positivo, porque ele entendia que cresceu tolerante para com as opiniões alheias, particularmente no que concerne à religião.

Talvez, vendo o literato que Calvino se tornou, surpreenda a muitos que o prazer do livro tenha chegado relativamente tarde para ele, não foi uma paixão imediata na infância, tanto é que o autor leu seu primeiro livro quando tinha cerca de treze anos. Sua primeira paixão eram os quadrinhos, sobre a qual comenta em suas *Seis propostas*, texto em que afirma que mesmo sem saber ler as legendas eles eram fascinantes para seu imaginário infantil, podendo passar horas observando as ilustrações e criando seus próprios enredos. Posteriormente, ele também passou a desenhá-los.

Em sua adolescência nasceria a paixão pelo cinema, avassaladora a tal ponto que houve anos em que o autor ia ao cinema todos os dias, algumas vezes até duas vezes no mesmo dia. Para a infelicidade do autor, entretanto, esse tempo durou pouco, pois logo caiu sobre eles a guerra e San Remo nunca mais foi a mesma, deixando de ser um local de encontro cosmopolita e passando a pequena e velha cidade de província Ligure.

---

<sup>16</sup> *O paradosso* (tradução nossa).

Entre 1939 e 1940, enquanto mantinha uma posição ideológica incerta entre recuperação da identidade local e anarquismo, o autor começa a escrever histórias breves, poesia e textos teatrais (entre os 16 e os 20 anos Calvino diz ter sonhado se tornar um escritor de teatro). Cultivando sua paixão pelos quadrinhos, ele chega a ter algumas de suas vinhetas publicadas em um jornal local. Vale lembrar que o autor ainda não havia se formado no liceu nessa época.

Em 1941, Calvino começa a escrever resenhas de filmes, que passam a ser publicadas pelo *Giornale di Genova*<sup>17</sup>. Em maio de 1942, tenta publicar pela editora Einaudi um manuscrito que reúne diversos de seus contos juvenis, mas sem sucesso. No mesmo ano se inscreve em um concurso de teatro com uma peça que acaba sendo aceita<sup>18</sup>.

Nessa época, por ocasião da amizade com um colega de liceu, Eugenio Scalfari, encontra interesse vivo pela situação cultural e política, e nasce nele um sentimento de antifascismo clandestino que vinha se instalando entre muitos jovens, mas ainda restrito às leituras e discussões com o colega. Somente no futuro Calvino passa a se envolver clara e ativamente na política.

Em 1943, devido a algumas ocorrências no cenário político que o levaram a se isolar, o autor passa um período de solidão e de leitura intensa, o qual acredita ter tido um grande peso em sua vocação de escritor. Em 1944, vindo a saber da morte em combate de um médico comunista, decide se unir ao Partido Comunista Italiano e toma parte ativa nos combates entre os *partigiani*<sup>19</sup> e os nazifascistas.

Nessa época, seus pais são sequestrados pelos alemães e passam um longo tempo presos, enquanto Calvino luta com o irmão mais novo na divisão Garibaldi. O autor explica

---

<sup>17</sup> Jornal de Genova (tradução nossa).

<sup>18</sup> Calvino participou do concurso do Teatro Nazionale dei Guf di Firenze com a peça *Commedia della gente*. Em 2007 a peça foi leiloada pela *Minerva Auctions*, segundo consta no site de leilões Live Auctioneers. No site é possível ver que a peça foi elaborada pelo escritor aos 19 anos e consta como a primeira (e até então inédita) obra de Calvino. Segundo o site de notícias Adnkronos em matéria de 2007, a peça datilografada possui 16 páginas e foi composta entre julho e agosto de 1942 em San Remo para ser enviada para o já citado concurso. Em 1943 o escritor a enviou à revista de literatura *Pattuglia*, dirigida por Walter Ronchi, mas que nunca pode publicá-la por logo ter sido fechada pela censura fascista. É possível, entretanto, verificar as cartas que Calvino enviou para Ronchi em matéria de Paolo Mauri datada de 2007 para o jornal *La repubblica*, ainda que não se encontrem em *Italo Calvino Lettere 1940-1985*. Segundo Mauri, a peça possui tons quase surreais e conta a história do casal Geo e Isabella, que passam a viver em uma grande e caótica cidade onde encontram Ernesto, descrito como um idealista convicto que deseja se tornar um benfeitor da humanidade.

<sup>19</sup> Embora a tradução literal do termo seja “partidários”, trata-se de um termo que se refere especificamente aos integrantes do grupo de resistência italiana contra o nazifascismo no contexto da guerra di liberazione, que atingiu seu objetivo de liberar a Itália da ocupação nazifascista em abril de 1945.

que não escolheu o comunismo por questões ideológicas, mas por sentir necessidade de partir para a ação contra o nazifascismo, pois, para ele, a ação era o que contava no momento e os comunistas eram a força mais ativa e organizada.

Sua experiência na guerra, como lembram Barengi e Falcetto, se torna decisiva para sua formação humana, mais ainda que para sua formação política. Para Calvino, era exemplar o espírito dos homens da resistência, pois carregavam uma atitude de superar os perigos e as dificuldades da empreitada, um senso de auto ironia para com sua situação e uma generosidade. Calvino afirmou: “*A distanza di tanti anni, devo dire che questo spirito, che permise ai partigiani di fare le cose meravigliose che fecero, resta ancor oggi, per muoversi nella contrastata realtà del mondo, un atteggiamento umano senza pari*” (CALVINO, 2002c, p. 15)<sup>20</sup>.

Ainda que breve, esse período *partigiano* foi intenso e repleto de experiências e perigos para o autor, mas em carta datada de 1945 Calvino afirma estar feliz pelo que havia feito e gostaria ainda de ter feito mais. Em 17 de março de 1945, o autor participa da batalha de Baiardo, a que se referirá no texto *Ricordo di una Battaglia*<sup>21</sup>, de 1974.

É depois da *Liberazione*<sup>22</sup> que os ideais de Calvino se tornam conscientes e se percebe uma complementaridade entre comunismo e anarquismo. De um lado, o ideal de “*Che La verità della vita si sviluppi in tutta la sua ricchezza, al di là delle necrosi imposte dalle istituzioni*” (CALVINO, 2002c, p. 15)<sup>23</sup>, e de outro “*che la ricchezza del mondo non venga sperperata ma organizzata e fatta fruttare secondo ragione nell’interesse di tutti gli uomini viventi e venturi*” (CALVINO, 2002c, p. 15)<sup>24</sup>.

Nessa época, seguindo seus ideais, o autor continua como ativista na província de Imperia e escreve para diversos periódicos comunistas. Ainda em 1945, muda-se para Torino em virtude de seus estudos, pois se inscreve na *Facoltà di Lettere di Torino*<sup>25</sup>. Lá, se torna amigo de Cesare Pavese, seu primeiro leitor e paradigma de rigor ético sob o qual procura

---

<sup>20</sup> “Depois de tantos anos, devo dizer que esse espírito, que permitiu aos partigiani fazer todas as coisas maravilhosas que fizeram, é ainda hoje, pelo mover-se na contrastante realidade do mundo, uma atitude humana sem comparações.” (tradução nossa)

<sup>21</sup> *Lembrança de uma batalha* (tradução nossa).

<sup>22</sup> *Liberação* (tradução nossa).

<sup>23</sup> “Que a verdade da vida se desenvolva em toda a sua riqueza, para além das necroses impostas pelas instituições.” (tradução nossa).

<sup>24</sup> “Que a riqueza do mundo não seja desperdiçada, mas organizada e feita desfrutar-se de acordo com os interesses de todos os homens viventes e aventurados.” (tradução nossa).

<sup>25</sup> Faculdade de Letras de Torino (tradução nossa).

modelar o próprio estilo e o próprio comportamento.

Devido a essa amizade, consegue publicar na revista *Aretusa* o conto “*Angoscia in caserma*”<sup>26</sup> e, em dezembro, começa a colaborar com o periódico *Politecnico*, de Elio Vittorini, responsável pela editora em que Calvino passa quase toda a sua vida. Segundo o próprio Calvino, quando começou a escrever ele se considerava um homem de poucas leituras e foi durante a guerra que se deu sua formação, período no qual leu muitos livros das editoras italianas.

Em 1946, Calvino continua a escrever para periódicos, e dentre os textos que envia para publicação estão contos que compõem futuramente o livro *Ultimo viene Il corvo*. É nesse mesmo ano que, incentivado por Cesare Pavese, se dedica à escrita de seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*. No ano seguinte participa com o romance do prêmio Mondadori para jovens escritores, ainda que não o tenha vencido. Também em 1947, Calvino se forma com uma tese sobre o escritor Joseph Conrad. Nesse ano, o autor passa a trabalhar na editora Einaudi com impressão e publicidade, local que permitiu a Calvino ter contato pessoal com diversos escritores e literatos da época, como Natalia Ginzburg, Delio Cantimori, Franco Venturi e Felice Balbo, com os quais passa a ter uma amizade baseada em discussões intelectuais e ideológicas (que por muitas vezes ocorriam através de cartas).

Em 1948, o autor passa a trabalhar no periódico *L'unità*<sup>27</sup>, de Torino, com a redação da terceira página, além de contribuir com o periódico *Rinascita*<sup>28</sup>, do Partido Socialista Italiano, escrevendo contos e notas sobre literatura. Nesse mesmo ano, visita Ernest Hemingway junto com Natalia Ginzburg.

Em abril de 1949, Calvino participa do congresso dos *partigiani* da paz em Paris, o que lhe rende uma proibição de muitos anos de entrar na França. Em agosto, viaja novamente para o festival da juventude em Budapeste. No periódico *L'unità* passa a escrever também crônicas teatrais, mas em setembro retorna à editora Einaudi, onde, além de ser responsável pelas impressões, passa a gerenciar a seção literária da *Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria*<sup>29</sup>. Para Giulio Einaudi, foram os esforços de Calvino, de Pavese e Vittorini que criaram um estilo na editoria italiana. Ainda em 1949, é lançado *Ultimo viene Il corvo*.

---

<sup>26</sup> *Angústia em Caserma* (tradução nossa).

<sup>27</sup> *A unidade* (tradução nossa).

<sup>28</sup> *Renascimento* (tradução nossa).

<sup>29</sup> Pequena biblioteca científico-literária (tradução nossa).

Em 1950, Calvino sofre um duro golpe pessoal, pois o amigo Cesare Pavese se suicida, para a completa surpresa do autor, que não conhecia a face da personalidade do amigo que o levou a isso. Em homenagem a ele, Calvino escreve dez anos depois *Pavese: essere e fare*<sup>30</sup>. Com a morte de Pavese e a saída de alguns integrantes da editora, a casa Einaudi se renova. Sobre seu trabalho na editora, Calvino afirma:

*Il massimo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei. E ne sono contento, perché l'editoria è una cosa importante nell'Italia in cui viviamo e l'aver lavorato in un ambiente editoriale che è stato di modello per il resto dell'editoria italiana, non è cosa da poco. (CALVINO, 2002c, p. 19)*<sup>31</sup>

Em 1951, no verão, escreve *Il visconte dimezzato*, obra integrante do *corpus* desta pesquisa. Entre outubro e novembro do mesmo ano, o autor viaja à União Soviética por cerca de cinquenta dias. Tal viagem lhe renderá o *Premio Saint Vincent* pela publicação da correspondência *Taccuino di viaggio in URSS di Italo Calvino*<sup>32</sup>. Durante sua ausência, seu pai vem a óbito, e é sobre ele que recorda dez anos depois no conto autobiográfico *La strada di San Giovanni*<sup>33</sup> (1961).

No verão de 1952, surge o motivo pelo qual o autor afirma ter desistido da carreira de jornalista: juntamente de Paolo Monelli, Calvino viaja para cobrir as Olimpíadas de Helsinski para o periódico *L'unità*. Segundo o autor, era ele quem observava tudo e dizia para Monelli no que prestar atenção, o que se tornava a matéria de Monelli para outro periódico, o *La stampa*. Embora observasse tudo, Calvino não se via em condições de colocar devidamente no papel. Ainda assim, Calvino continuou a colaborar com *L'Unità*, escrevendo artigos de vários gêneros. No final do ano, começam também a surgir as primeiras novelas de *Marcovaldo*<sup>34</sup> (1963).

Em 1954, Calvino passa a escrever para o periódico semanal *Il Contemporaneo*<sup>35</sup>, colaboração que durou três anos. Nesse ano é definido o projeto da coletânea *Fiabe italiane*,

---

<sup>30</sup> *Pavese: ser e fazer*.

<sup>31</sup> “O máximo de minha vida dediquei aos livros dos outros, não aos meus. E estou contente com isso, porque a editoria é uma coisa importante na Itália em que vivemos e ter trabalhado em um ambiente editorial que foi modelo para o resto das editoras italianas, não é pouca coisa.” (tradução nossa)

<sup>32</sup> Caderno de viagem à URSS de Italo Calvino (tradução nossa).

<sup>33</sup> *A estrada para San Giovanni*.

<sup>34</sup> *Marcovaldo ou as estações na cidade*.

<sup>35</sup> *O contemporâneo* (tradução nossa).

composta por duzentos contos folclóricos de 1800, escolhidos e transcritos por Calvino, acompanhados de introdução e notas do autor. Nesse ano, retomando sua paixão antiga pelo cinema, começa uma colaboração com a revista *Cinema Nuovo*<sup>36</sup>, que também dura alguns anos.

Em 1955, além de uma promoção no trabalho na editora Einaudi, é digno de nota o início de uma série de ensaios do autor na seção de literatura do jornal *Paragone*<sup>37</sup>, que tinham como objetivo definir a própria ideia de literatura voltada às principais tendências culturais da época.

Em janeiro de 1956, é nomeado membro da comissão cultural internacional pela secretaria do Partido Comunista Italiano (PCI), em cujas atividades se envolve ativamente. Contribui, nesse ano, para o teatro com *La panchina*<sup>38</sup>, que seria apresentado em outubro no Teatro Donizetti de Bergamo. Em novembro, é lançada a obra *Fiabe Italiane* e seu sucesso consolida a imagem de Calvino como um escritor fabulista, o que para muitos críticos constituía um contraste com o intelectual que era, empenhado em discussões teóricas. Tal visão dos críticos hoje pode parecer estranha, visto que as facetas de Calvino e seu modo de ver o mundo são aspectos que o fazem um escritor, por assim dizer, completo e contemporâneo de seu tempo.

Em 1957, é lançado o segundo livro da trilogia *I nostri antenati, Il barone rampante*. Em seguida, Calvino publica “*La gran bonaccia delle Antille*”<sup>39</sup> – conto que critica a imobilidade do PCI – no periódico *Città aperta*<sup>40</sup>, fundado por um grupo de intelectuais comunistas romanos. Cada vez mais descontente com os rumos do partido, no mesmo ano o autor decide sair, e as incongruências do partido fazem com que Calvino passe a se dedicar cada vez menos à política. Em um artigo para o jornal *La Repubblica*<sup>41</sup> chamado *Quel giorno i carri armati uccisero le nostre speranze*<sup>42</sup>, de 1980, Calvino esclarece a situação dizendo:

*Quelle vicende mi hanno estraniato dalla politica, nel senso che la politica ha occupato dentro di me uno spazio molto più piccolo di prima. Non l'ho più ritenuta, da allora, un'attività totalizzante e ne ho diffidato. Penso oggi*

<sup>36</sup> *Cinema novo* (tradução nossa).

<sup>37</sup> *Comparação* (tradução nossa).

<sup>38</sup> *O banco* (tradução nossa).

<sup>39</sup> *A grande calma das Antilhas* (tradução nossa).

<sup>40</sup> *Cidade aberta* (tradução nossa).

<sup>41</sup> *A república* (tradução nossa).

<sup>42</sup> Naquele dia os tanques destruíram nossas esperanças (tradução nossa).

*che la politica registri con molto ritardo cose che, per altri canali, la società manifesta, e penso che spesso la politica compia operazioni abusivi e mistificanti.* (CALVINO, 2002c, p. 23)<sup>43</sup>

O ano seguinte demonstra a mudança de ares de Calvino. Trata-se de um ano movimentado de atividades literárias e culturais: primeiramente publica excertos do livro nunca lançado *La collana della regina*<sup>44</sup> em alguns periódicos, com os quais recebe o prêmio Bagutta no ano seguinte. Colabora com duas revistas, *Italia domani*<sup>45</sup> e *Passato e Presente*<sup>46</sup>. Por alguns anos o autor também colabora com um grupo de Torino chamado *Cantacronache*<sup>47</sup>, escrevendo letras para canções.

Em 1959, sai o terceiro livro da trilogia *I nostri antenati, Il cavaliere inesistente*. Nesse mesmo ano, sai o primeiro número da revista *Menabò di letteratura*, curada por ele juntamente com Vittorini. Ainda nesse ano, o autor tem alguns textos encenados no teatro, pois ao mesmo tempo em que produz narrativas e ensaios, além da atividade jornalística e editorial, o autor procura cultivar seu interesse pelo teatro, ainda que com resultados esporádicos. Em novembro, recebe financiamento da *Ford Foundation* para uma viagem aos EUA com duração de seis meses, ficando quatro deles em Nova Iorque, cidade que passa a admirar profundamente.

Em 1960, junta *Il visconte dimezzato, Il barone rampante e Il cavaliere inesistente* no volume único *I nostri antenati* e sua notoriedade se consolida cada vez mais. Com o reconhecimento, em 1961, o autor se vê rodeado de ofertas que se multiplicam: são oportunidades em cotidianos, revistas semanais, cinema, teatro, rádio, televisão etc. Diante de tanta requisição e das dúvidas sobre quais caminhos seguir, Calvino sente a necessidade de pensar o livro, por assim dizer, e é neste que permanece. Fazendo um apanhado das crônicas e das impressões de viagem, escreve *Un ottimista in America*<sup>48</sup>, que desiste de publicar.

---

<sup>43</sup> “Aqueles eventos me distanciaram da política, no sentido de que a política ocupou dentro de mim um espaço muito menor do que antes. Não tenho mais mantido, desde então, uma atividade totalizante e passei a ter desconfiança da mesma. Penso hoje que a política registra com muito atraso coisas que, por outros meios, a sociedade manifesta, e penso que frequentemente a política cumpre operações abusivas e mistificadoras.” (tradução nossa)

<sup>44</sup> *O colar da rainha* (tradução nossa).

<sup>45</sup> *Itália amanhã* (tradução nossa).

<sup>46</sup> *Passado e presente* (tradução nossa).

<sup>47</sup> *Canta crônicas* (tradução nossa).

<sup>48</sup> *Um otimista na América* (tradução nossa).

Ainda em 1961, continua sua tradição de viagens e, em abril, visita a Escandinávia, fazendo conferências em diversos centros de cultura. Mais tarde viaja para Maiorca para o *Premio Internazionale Formentor*<sup>49</sup>. Em outubro, vai a Mônaco de Baviera e a Francoforte para a *Fiera del libro*<sup>50</sup>. Em 1962, conhece a futura esposa em Paris, Esther Judith Singer, conhecida como Chichita, tradutora argentina que trabalha em órgãos governamentais como a Unesco. É Esther que reúne os textos das *Seis propostas* após a morte do marido para publicá-los.

Nessa época, Calvino está em constante movimento entre Roma, Torino, Paris e San Remo, dizendo de si que é o tipo de *lígure* que como casa tem o mundo, mas que sempre retorna à Ligúria. Em 1963, como lembram os autores da cronologia de que estamos nos utilizando, ocorre na Itália o movimento da neovanguarda, do qual Calvino não mostra interesse em participar, ficando distante a observar seu desenvolvimento. Nesse ano, publica *Marcovaldo* na coletânea *Libri per ragazzi*<sup>51</sup>. Também publica alguns ensaios e faz uma viagem à Líbia para o *Istituto italiano di cultura di Tripoli* com o objetivo de realizar uma conferência sobre natureza e história nos romances da época. Em maio, integra o júri do prêmio Formentor, uma vez recebido por ele, e recebe em Losanna o *Premio Internazionale Charles Veillon* por *La giornata d'uno scrittore*.<sup>52</sup>

Em 1964, por ocasião de seu casamento com Esther em Havana, visita a casa em que os pais moravam e encontra Che Guevara. Retornando à Itália, estabelece residência em Roma com a esposa, tendo, porém, de retornar sempre a Torino devido às reuniões de trabalho da editora. Dentre seus trabalhos mais significativos do ano, podemos citar o ensaio publicado na revista *Menabò* *L'antitesi operaia*<sup>53</sup>, sobre o qual o autor futuramente comenta se tratar de

[...] *un tentativo di inserire nello sviluppo del mio discorso (quello dei miei precedenti saggi sul "Menabò") una ricognizione delle diverse valutazioni del ruolo storico della classe operaia e in sostanza di tutta la problematica della sinistra di quegli anni [...] forse l'ultimo mio tentativo di comporre gli elementi più diversi in un disegno unitario e armonico.* (CALVINO,

<sup>49</sup> Prêmio Internacional Formentor (tradução nossa).

<sup>50</sup> Feira do livro (tradução nossa).

<sup>51</sup> *Livros para rapazes ou Livros para jovens* (tradução nossa).

<sup>52</sup> A jornada de um escritor.

<sup>53</sup> *A antítese operária.*

2002c, p. 27)<sup>54</sup>

Saem também, em novembro, as quatro primeiras *Cosmicômicas*, isto é, *La distanza della Luna, Sul far del giorno, Un segno nello spazio e Tutto in un punto*<sup>55</sup>.

Em 1965, entre outras atividades, publica as *Cosmicômicas*, e, usando o pseudônimo Tonio Cavilla, edita uma versão reduzida e comentada de *Il barone rampante* em uma coletânea para a escola média. Em 1966, Calvino sofre outra perda, a do amigo e colega Elio Vittorini, sobre o qual escreverá um longo ensaio um ano depois na revista *Menabò*. Segundo Barenghi e Falcetto, depois da morte do amigo, a relação de Calvino com a atualidade se transforma, se tornando, de certa forma, muda. O autor explica:

*Non che sia diminuito il mio interesse per quello che succede, ma non sento più la spinta a esserci in mezzo in prima persona. È soprattutto per via del fatto che non sono più giovane, si capisce. Lo stendhalismo, che era stata la filosofia pratica della mia giovinezza, a un certo punto è finito. Forse è solo un processo del metabolismo, una cosa che viene con l'età, ero stato giovane a lungo, forse troppo, tutt'a un tratto ho sentito che doveva cominciare la vecchiaia, sì proprio la vecchiaia, sperando magari d'allungare la vecchiaia cominciandola prima. (CALVINO, 2002c, p. 18-19)<sup>56</sup>*

É preciso salientar, porém, que a distância do autor não significou um fechamento completo ao que acontecia no exterior de si, pois Calvino continuou a contribuir com o teatro e com a crítica, tendo enviado um texto para integrar o volume *Authors takes side on Vietnam*<sup>57</sup>.

Em 1967, se muda com a família para Paris pensando em ficar apenas cinco anos, mas fica por lá até 1980. Calvino mora em Paris, mas visita a Itália frequentemente, onde sua vida social efetivamente ocorre. Nesse ano, o autor termina sua tradução de *I fiori blu*<sup>58</sup> de

<sup>54</sup> “uma tentativa de inserir no desenvolvimento do meu discurso (aquele dos meus ensaios precedentes para a “Menabò”) um reconhecimento das diversas avaliações no papel histórico da classe operária e em substância de toda a problemática da esquerda daqueles anos [...] talvez minha última tentativa de compor os elementos mais diversos em um desenho unitário e harmônico.” (tradução nossa)

<sup>55</sup> A distância da lua, Ao nascer do dia, Um sinal do espaço e Tudo num ponto.

<sup>56</sup> “Não que tenha diminuído o meu interesse por aquilo que acontece, mas não sinto mais o empurrão de estar no meio em primeira pessoa. É sobretudo porque não sou mais jovem, se entende. O stendhalismo, que foi a filosofia prática da minha juventude, até um certo ponto acabou. Talvez é somente um processo do metabolismo, uma coisa que vem com a velhice, fui jovem por muito tempo, talvez demais, e de uma vez só senti que deveria começar a velhice, sim a velhice mesmo, esperando talvez alongar a velhice começando-a primeiro.” (tradução nossa)

<sup>57</sup> *Autores tomam lados no Vietnam* (tradução nossa).

<sup>58</sup> *As flores azuis*.

Raymond Queneau, autor que apresenta vários aspectos de um Calvino maduro, ou seja, o gosto pelo cômico e paradoxal, o interesse pela ciência e para o jogo combinatório e um gosto por um ideal artesanal de literatura aliando experimentalismo e classicismo (aspectos sobre os quais se pode ler nas *Seis propostas* de Calvino). Ainda em 67, publica o ensaio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*<sup>59</sup>, além de dois outros ensaios. Também se dedica à criação conjunta de uma antologia para a escola média que seria lançada em dois anos e chamada *La lettura*<sup>60</sup>.

Em 1968, o autor passa a demonstrar interesse pela semiologia e frequenta seminários de Barthes e Queneau na França, chegando a entrar em relações com Georges Perec e Paul Fournel, entre outros pensadores. Entretanto, com exceção destes, seus contatos sociais e culturais em Paris não vão muito adiante, pois, como afirma o próprio autor, sua escrivania é como uma ilha, poderia estar tanto em Paris quanto em qualquer outro lugar. Calvino, em *Eremita a Parigi*<sup>61</sup>, explica:

*Forse io non ho la dote di stabilire dei rapporti personali con i luoghi, resto sempre un pò a mezz'aria, sto nelle città con un piede solo. La mia scrivania è un pò come un'isola: potrebbe essere qui come in un altro paese [...] facendo lo scrittore una parte del mio lavoro la posso svolgere in solitudine, non importa dove, in una casa isolata in mezzo alla campagna, o in un'isola, e questa casa di campagna io ce l'ho nel bel mezzo di Parigi. E così, mentre la vita di relazione connessa col mio lavoro si svolge tutta in Italia, qui ci vengo quando posso o devo stare solo. (CALVINO, 2002c, p. 30.)*<sup>62</sup>

Em um documentário de 28 minutos rodado em Paris, em fevereiro de 1974, o escritor é convidado pelo diretor Nereo Rapetti a mostrar a cidade das luzes por seus olhos. Nele, Calvino afirma que “*Della prima volta che sono andato a Parigi in gioventù è che il metro mi ha dato la sensazione di possedere la città [...] E c'è anche questo fatto dell'anonimato del poter sentirsi in mezzo alla folla, osservare tutti scomparendo nella folla*” (CALVINO

<sup>59</sup> *Apontamentos sobre a narrativa como processo combinatorio.*

<sup>60</sup> *A leitura* (tradução nossa).

<sup>61</sup> *Um eremita em Paris* (tradução nossa).

<sup>62</sup> “Talvez eu não tenha o senso de responsabilidade de estabelecer relações pessoais com os lugares, fico sempre um pouco suspenso, estou sempre nas cidades com um pé só. A minha escrivania é como uma ilha: poderia estar aqui como em outro lugar [...] sendo escritor uma parte do meu trabalho posso fazer só, não importa onde, em uma casa isolada no meio do campo, ou em uma ilha, e essa casa de campo a tenho no belo meio de Paris. E assim, enquanto a vida de relações conectada com o meu trabalho se desenvolve toda na Itália, aqui venho quando posso ou devo estar sozinho.” (tradução nossa).

apud RAPETTI, 1974, s/p)<sup>63</sup>, quase sentindo-se invisível. Em seguida, Calvino nos conta um episódio por ele observado que, juntamente com as figuras/imagens 1 e 2, ilustram seu pensamento:

*Ero in metro e c'era un signore a piedi nudi, senza scarpe e senza calze. E non'era un hippie o uno zingaro, un clochard... era un signore di mezza età, un tipo come me e te, con gli occhiali, era un tipo di professore, cui solito professore distratto che si è dimenticato di mettersi le calze e le scarpe. Era un giorno di pioggia e lui camminava coi suoi piedi nudi in mezzo alla folla e nessuno ci faceva caso, nessuno aveva l'aria incuriosita. È poi il sogno di essere invisibile (CALVINO apud RAPETTI, 1974, s/p).<sup>64</sup>*



Figura 1 - Estúdio de Calvino em Paris  
Fonte: Rapetti (1974)

<sup>63</sup> “Desde a primeira vez que cheguei em Paris na juventude é que o metrô me deu a sensação de possuir a cidade [...] E depois tem também o fato do anonimato, do poder sentir-se em meio à multidão, observar desaparecendo na multidão” (Tradução nossa).

<sup>64</sup> “Estava no metrô e havia um senhor descalço, sem sapatos e sem meias. E não era um hippie ou um cigano, um desabrigado... era um senhor de meia idade, um tipo como eu e você, com os óculos, era um tipo de professor, somente um professor distraído que se esqueceu de colocar as meias e os sapatos. Era um dia de chuva e ele caminhava com os seus pés descalços em meio à multidão e ninguém se importava, ninguém tinha ar de curiosidade. É então o sonho de ser invisível” (Tradução nossa).



Figura 2 - Metrô de Paris  
Fonte: Rapetti (1974)

Poeticamente, o documentário se chama “Italo Calvino: *un uomo invisibile*”<sup>65</sup>. Ora, não é preciso estar um pouco à margem para poder enxergar a movimentação do humano? Não é o próprio Calvino quem tão habilmente se utiliza da imagem da górgona e do espelho para dizer que precisamos observar o mundo indiretamente para que suas luzes não nos ceguem? Conta o escritor que “*Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo una visione indiretta, in un’immagine catturata da uno specchio*” (CALVINO, 1993b, p. 8).<sup>66</sup> O poeta Calvino parece nos indicar, assim como o filósofo Calvino, que o nosso próprio tempo e história, que tanto se projetam em telas outras, acabam por se denunciar nessas mesmas projeções.

Calvino emprega essa imagem poética de modo a dizer que não nos tornemos pedra perante a realidade pesada que se apresenta. É compreensível, nesse contexto, o motivo pelo qual o autor se isola em pleno coração de uma das cidades mais movimentadas do mundo. No mesmo documentário, Calvino afirma que gosta do metrô justamente pelo fato de se sentir invisível, uma vez que para o escritor (e poderíamos dizer, ainda, para o homem contemporâneo) não é o melhor estar visível, uma vez que é preciso enxergar o mundo.

Outro motivo ele nos dá ao explicar que Paris não constitui sua paisagem interior, estando mais para a estética de *Le città invisibili*, obra que mostra que onde quer que vamos

<sup>65</sup> Italo Calvino: um homem invisível (tradução nossa).

<sup>66</sup> “Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseo se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho”. Tradução de Ivo Barroso (1990).

vivemos igualmente, sendo todas as cidades, de certa forma, a mesma.

Nessa época, Calvino acompanha com interesse distanciado os movimentos estudantis. Sua contribuição com a agitação da época está ligada principalmente, conforme Barengi e Falcetto, à reflexão e à discussão sobre utopia, relendo Fourier em uma publicação de escritos ensaístas. Ainda em 1968, o autor recusa o *Premio Viareggio* recebido por *Ti con zero* (T=zero), pois afirma terminada sua época de prêmios por não querer mais validar instituições esvaziadas de significado com seu consentimento. Entretanto, essa se tratou provavelmente de uma fase, pois dois anos depois Calvino aceita o *Premio Asti*, quatro anos depois o *Premio Feltrinelli*, o *Premio Mondello* e diversos outros. O ano de 1968 continua cheio para Calvino, e ele trabalha intensamente na antologia escolar *La lettura*, além de publicar *La memória del mondo e altre storie cosmicomiche*<sup>67</sup>.

Entre 1968 e 1972, Calvino e um grupo de amigos escritores idealiza a criação de uma nova revista com várias seções que exemplifiquem estratégias narrativas, tipos de personagens, modos de leitura, formas estilísticas e funções poético-antropológicas através de uma abordagem leve e divertida. Tal projeto estava inserido em sua ambição de se direcionar a um novo público que ainda não teria pensado no lugar que a leitura tem em nossas necessidades cotidianas.

Em 1969, lança como capítulo da obra *Tarocchi*<sup>68</sup>, de Franco Ricci, o texto *Il Castello dei destini incrociati*<sup>69</sup>, prepara uma nova edição de *Ultimo viene Il corvo* e também publica *La decapitazione dei capi*<sup>70</sup>. É lançada na primavera sua antologia *La lettura*. Nos capítulos da antologia chamados *Osservare*<sup>71</sup> e *Descrivere*<sup>72</sup>, o autor discorre sobre a descrição como uma experiência de conhecimento, que será retomada em passagens das *Seis propostas*.

Em 1970, lança *Gli amori difficili*<sup>73</sup> e publica *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*<sup>74</sup>, com trechos selecionados de um ciclo de transmissões radiofônicas. É notável sua atividade com fábulas ao longo dos anos 1970, escrevendo prefácios de novas edições de clássicos como os de Perrault e Grimm.

---

<sup>67</sup> *A memória do mundo.*

<sup>68</sup> *Tarot* (tradução nossa).

<sup>69</sup> *O castelo dos destinos cruzados.*

<sup>70</sup> *A decapitação dos chefes* (tradução nossa).

<sup>71</sup> *Observar.*

<sup>72</sup> *Descrever.*

<sup>73</sup> *Os amores difíceis.*

<sup>74</sup> *Orlando Furioso de Ariosto contado por Italo Calvino.*

Em 1971, a editora Einaudi deixa Calvino responsável pela coletânea *Centopagine*<sup>75</sup>, que publica versões de autores clássicos como Joseph Conrad e Lev Tolstói, e alguns escritores italianos menos conhecidos, trabalho que ocupa seu tempo por alguns anos. Em 1972, Calvino recusa o convite de John Barth para lecionar no curso de escrita criativa da Faculdade de Artes e Letras da Universidade de Nova Iorque. Publica nesse ano *Le città invisibili*, talvez sua obra mais reconhecida junto com *Le cosmicomiche* e *I nostri antenati*. Em novembro do mesmo ano é convidado para um *déjeuner*<sup>76</sup> do grupo de intelectuais franceses *L'Oulipo*, do qual se torna *membre étranger*<sup>77</sup>.

Em 1973, publica a edição definitiva do *Castello dei destini incrociati* e termina a construção de sua casa de veraneio em *Castiglione della Pescaia*, na qual passa todos os verões. Em janeiro de 1974, participa do debate sobre a narrativa italiana do período pós-guerra na biblioteca Renato Fucini de Empoli, e concorre ao *Premio Pozzale* com *Le città invisibili*. Também nesse ano passa a escrever contos, histórias de viagens e considerações sobre a realidade política e social do país para o *Corriere della sera* até 1979. Entre os primeiros textos escritos para o jornal está *Ricordo di una Battaglia*<sup>78</sup>.

Em 1979, sua *Autobiografia di uno spettatore*<sup>79</sup> é usada como prefácio da obra *Quattro film*<sup>80</sup>, de Fellini, e o autor também escreve alguns diálogos para a série radiofônica *Le interviste impossibili*<sup>81</sup>.

Em 1975, Calvino viaja para o Irã a serviço do canal de televisão RAI e publica uma nova edição de *La memória del mondo e altre storie cosmicomiche* na coletânea *Biblioteca Giovane*. Em 1976, viaja aos Estados Unidos e passa pelo *College di Amherst*, pela *John Hopkins University* e, por último, visita Nova Iorque. Aproveitando a viagem, Calvino e sua esposa visitam o México e o Japão, lhe rendendo diversos artigos para o *Corriere della sera*.

Em 1977, recebe do Ministério austríaco de Ensino e de Arte o prêmio *Staatspreis für Europäische Literatur*, publica na seção de Literatura da revista *Paragone* o texto *La poubelle agréée*<sup>82</sup>, publica uma série de contos baseados em sua viagem ao Japão (*Il signor*

---

<sup>75</sup> *Cem páginas* (tradução nossa).

<sup>76</sup> Almoço.

<sup>77</sup> Membro estrangeiro.

<sup>78</sup> Lembrança de uma batalha.

<sup>79</sup> Autobiografia de um espectador.

<sup>80</sup> Quatro filmes (tradução nossa).

<sup>81</sup> As entrevistas impossíveis (tradução nossa).

<sup>82</sup> O cesto de lixo concorda (tradução nossa).

*Palomar in Giappone*<sup>83</sup>) e lança *La penna in prima persona*<sup>84</sup>, ilustrado por Saul Steinberg e inserido em uma série de trabalhos que misturam ensaio e conto. Em 1978, sofre outra perda pessoal com a morte da mãe. Em carta a Guido Neri, Calvino fala sobre *La poubelle agréée*, dizendo fazer parte de uma série de textos autobiográficos de cunho mais ensaísta do que narrativo, e mostrando interesse em transformá-los em um livro que, provavelmente, se chamaria *Passaggi obbligati*<sup>85</sup>, ainda que os textos em sua grande parte existissem somente em suas intenções.

Em 1979, publica *Se una notte d'inverno um viaggiatore*<sup>86</sup> e começa uma colaboração com o jornal *La Repubblica* que seguiu a linha de suas outras colaborações com jornais em relação aos conteúdos, isto é, alternando textos narrativos e textos críticos. Em 1980, o autor reúne na obra *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*<sup>87</sup> a parte mais significativa de seus ensaios escritos a partir de 1955. Em setembro do mesmo ano volta com a família a morar na Itália.

Em 1981, o autor recebe a *Legion d'onore* e faz a curadoria de um apanhado de textos de Queneau sob o título *Segni, cifre e lettere*<sup>88</sup>. Também em 1981, Calvino recebe um pedido de Adam Pollock para compor um texto para a *Zaide*, de Mozart, e preside o júri da *Mostra Internazionale di Cinema*<sup>89</sup>, de Veneza. Em 1982, é lançada a tradução italiana de um livro de Queneau com um epílogo de caráter analítico escrito por Calvino. Em março do mesmo ano, o *Teatro alla Scala* apresenta a ópera *La Vera Storia*<sup>90</sup>, escrita por Calvino e Berio. Em outubro, é publicado um volume de textos de Tommaso Landolfi escolhidos por Calvino e acompanhados de considerações do autor<sup>91</sup> e, em dezembro, é lançado o livro *Storia*

---

<sup>83</sup> O senhor Palomar no Japão.

<sup>84</sup> A caneta em primeira pessoa (tradução nossa).

<sup>85</sup> Passagens obrigatórias (tradução nossa).

<sup>86</sup> Se um viajante numa noite de inverno.

<sup>87</sup> Assunto encerrado: discursos de literatura e sociedade. Salienta-se, porém, que a tradução literal do título seria “uma pedra sobre”, da expressão “colocar uma pedra sobre”, portanto temos ressalvas quanto à tradução da editora que trouxe o livro para o Brasil pelo fato de que colocar uma pedra sobre um assunto possui uma carga imagética muito mais forte do que apenas dizer “assunto encerrado”. Entendemos que a tradução do título não faz jus à linguagem poética do escritor.

<sup>88</sup> Símbolos, cifras e cartas (tradução nossa).

<sup>89</sup> Mostra Internacional de Cinema.

<sup>90</sup> A verdadeira história (tradução nossa).

<sup>91</sup> Trata-se de “*L'esattezza e il caso*” (a exatidão e o caso), artigo em posfácio de Calvino para a obra curada também por ele *Le più belle pagine* (as mais belas páginas), de Tommaso Landolfi, obra à qual não obtivemos acesso.

*naturale*<sup>92</sup>, de Plínio, com a introdução escrita por Calvino levando o título *Il cielo, l'uomo, l'elefante*<sup>93</sup>.

Em 1983, é lançado *Palomar*, Calvino é nomeado *directeur d'études* – diretor de estudos – por um mês na *École des Hautes Études*, e na Universidade de Nova Iorque lê a conferência *Mondo scritto e mondo non scritto*<sup>94</sup>, na *James Lecture*. Em 1984, viaja para a Argentina com a esposa para a Feira internacional do livro de Buenos Aires, chegando a se encontrar com o recém-eleito presidente. Em setembro do mesmo ano, vai à Siviglia com Borges para um seminário sobre a literatura fantástica e, devido à crise financeira da editora Einaudi, decide publicar *Collezione de sabbia*<sup>95</sup> e *Cosmicomiche vecchie e nuove*<sup>96</sup> pela editora Garzanti.

Em 1985, escreve, para a Einaudi, uma introdução para a obra *America*<sup>97</sup>, de Kafka, e passa o verão trabalhando intensamente em sua casa de *Roccamare*. Dentre os trabalhos desenvolvidos pelo autor lá, estão a tradução de *La canzone del polistirene*<sup>98</sup>, de Queneau, a transcrição de uma entrevista com Maria Corti para o periódico *Autografo* e, principalmente, escreve as *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), uma de suas obras mais lidas e citadas no contexto dos estudos literários contemporâneos, no Brasil e no exterior.

Se, neste ponto, ainda não conseguimos captar um pouco do espírito de Calvino, devemos recorrer ao capítulo de *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015) denominado *Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto* (1982), no qual o autor discorre sobre suas experiências com tradução e sobre a essência do escrever italiano. Calvino afirma que o escritor italiano “ao contrário do que se acredita, nunca é eufórico, alegre, solar. Na maior parte dos casos, tem um temperamento depressivo, mas com um espírito irônico” (CALVINO, 2015, p. 84), e que, portanto, merece ser lido e traduzido porque tem a capacidade de ensinar ao leitor como enfrentar o mal de nosso tempo, isto é, a depressão, ou diríamos ainda recorrendo às *Seis propostas*, ao peso.

---

<sup>92</sup> História natural (tradução nossa)

<sup>93</sup> O céu, o homem, o elefante (tradução nossa).

<sup>94</sup> Mundo escrito e mundo não escrito.

<sup>95</sup> Coleção de areia.

<sup>96</sup> Todas as cósmicas.

<sup>97</sup> Trata-se do primeiro e incompleto romance de Franz Kafka escrito entre 1911 e 1914. O texto conta a história de Karl Rossman, que desembarca em Nova York aos 17 anos sem mala e sem guarda-chuva, falando apenas alemão e esperando construir uma nova vida no novo mundo. Também é conhecido pelo título O desaparecido. Infelizmente não foi possível encontrar a introdução do mesmo escrita por Italo Calvino para a edição italiana.

<sup>98</sup> A canção do poliestireno (tradução nossa).

Para Calvino, o escritor italiano se defende com a ironia, transformando, transfigurando o espetáculo do mundo, uma lição que podemos tomar de obras do autor como as que integram a trilogia *I nostri antenati*: ao falar sobre a forma como o homem é partido (ao modo do visconde) ou sobre a forma como lutamos para existir no mundo enquanto somos esvaziados (ao modo do cavaleiro). Cosme, em *Il barone rampante*, exausto do peso jogado em si pela família e pelos deveres como herdeiro de um nobre decide subir nas árvores e nunca mais descer. Na trilogia, podemos observar como Calvino explora gêneros literários consagrados de forma irônica e bem-humorada.

Calvino demonstra essa qualidade do escritor italiano, talvez em um grau ainda mais agudo do que parece, uma vez que está sempre buscando, na escrita, livrar-se do peso do mundo. Parafraseando suas palavras, o escritor procura viver com o máximo de alegria possível o desespero universal.

Mas a missão de Calvino ao estudar e escrever sobre literatura, podemos afirmar, era maior do que isso, pois sua grande ambição era o “projeto de construção de uma nova literatura que por sua vez servisse para a construção de uma nova sociedade” (CALVINO, 2009, p. 7), uma literatura que tivesse a força de combater o esvaziamento cada vez maior da linguagem e do mundo, o que podemos ver em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, que serão trabalhadas de forma mais aprofundada, no cotejamento com outros textos do autor, no próximo capítulo.

## PARTE II

-

### INCURSÕES POÉTICAS NA OBRA DE ITÁLO CALVINO: VIAGENS E ELABORAÇÕES CRÍTICAS

*Pelo ar da manhã correu um fio de vento. Um cacho de bolhas se destacou da superfície da água, e voava voava, ligeiro. Amanheceu e as bolhas se coloriram de rosa [...] e o céu, os telhados, os arranha-céus através daquelas cúpulas transparentes se vestiam de formas e cores nunca antes vistas. [...] num certo ponto Marcovaldo procura procura no céu e não consegue mais ver as bolhas mas apenas fumaça fumaça fumaça. (CALVINO, 1994a, p. 108-109)*

Esther Calvino, no prefácio das *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), explica que foi no dia 6 de junho de 1984 que o escritor foi oficialmente convidado a fazer o ciclo de seis conferências que se desenvolvem no ano acadêmico de Harvard, as chamadas *Charles Eliot Norton Poetry Lecture*. O ano letivo que caberia a Calvino seria o de 1985-86, mas em 6 de setembro de 85, durante suas férias precedentes à viagem aos Estados Unidos, o escritor sofre um acidente vascular cerebral e em duas semanas vem a óbito.

Esther explica também que no momento em que devia partir para os Estados Unidos Calvino estava com cinco conferências prontas e iria escrever a sexta durante sua estadia em Harvard. As *Norton Lectures*, que se iniciaram em 1926, haviam sido protagonizadas por grandes nomes da literatura universal – incluindo Jorge Luis Borges e Octavio Paz – e pela primeira vez tinha sido convidado um escritor italiano, outro fator que demonstra a relevância

de Calvino em meio a tantos escritores da época. Embora nos traga certa melancolia termos perdido Calvino sem que ele tenha podido realizar suas conferências, o importante para a área das humanidades, e especialmente para a literatura, é que seus textos foram encontrados e publicados.

Para Calvino, ser o primeiro escritor italiano convidado implicava o acréscimo, em sua tarefa, de representar a tradição literária italiana que se manteve ininterrupta por oito séculos, e por esse motivo ele afirma que tentou explorar as características de sua formação italiana que mais o aproximaram do espírito das palestras. Ressaltamos que nesse processo o escritor faz referência às próprias obras, refletindo sobre seus próprios processos de escrita. Ele exemplifica essa linha de raciocínio argumentando que é típico da literatura italiana “compreender num único contexto cultural todas as atividades artísticas” (CALVINO, 1990, p. 9), e por isso seria perfeitamente natural para os italianos que na definição das *Norton Poetry Lectures* o termo *poetry* seja entendido em sentido amplo. Calvino ainda afirma que

[...] é perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance, porque em nossa cultura literária a separação e especialização entre as duas formas de expressão e entre as respectivas reflexões críticas é menos evidente que em outras culturas. (CALVINO, 1990, p. 9)

Ainda que interessantes para entendermos o texto das conferências, tais afirmações são esclarecedoras para compreender todo o contexto da obra geral de Calvino, assim como sua afirmação de que suas reflexões sempre o levaram “a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro” (CALVINO, 1990, p. 9), o que revela seu caráter particularmente contemporâneo, no sentido das reflexões de Agambem e de Italo Calvino sobre esse tema.

Tendo as *Norton Lectures* dado liberdade aos autores convidados para escolher o tema de suas conferências, Calvino se decidiu por valores literários que acreditava merecedores de ser preservados no milênio seguinte, o que o instigou a criar textos que ultrapassariam os seis “valores” necessários, embora nunca tenha podido realizá-los. A quinze anos da passagem do milênio, o autor comentou que o sinal de que este estava para acabar era, talvez, a preocupação frequente com que se interrogava qual seria o destino da literatura e do livro em uma era tecnológica como a que se desenvolvia e na qual vivemos hoje. Mas para Calvino

esse tipo de indagação não o seduzia, pois “minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (CALVINO, 1990, p. 9), e assim ele dedica suas falas a certas especificidades da literatura que, como afirma, lhe são particularmente caras, buscando situá-las na perspectiva do novo milênio.

Podemos verificar em que se baseia a confiança de Calvino na literatura em outra obra ensaística largamente valorizada em nosso cenário, isto é, *Por que ler os clássicos*. No ensaio “Por que ler os clássicos” Calvino delinea algumas propostas de definição, como ele mesmo as chama, para lançar luz sobre a questão e, muito embora nos pareça uma questão bastante clara considerando a posição em que nos colocamos nesse momento, tal texto também elucida o entendimento de Calvino acerca do que é um leitor e de como a atividade prazerosa da leitura é fundamental para os modos de conhecimento de si e da compreensão crítica do mundo.

Trata-se de um texto que nos mostra o olhar de Calvino para a tradição e para o leitor contemporâneo, no qual temos a figura de um Calvino autor e de um Calvino leitor.

Sua primeira proposta de definição é a de que “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo’” (CALVINO, 1993a, p. 9). O autor explica que é o que sucede com os que se consideram grandes leitores, mas não com a juventude, por se tratar de uma idade em que o encontro com os clássicos vale enquanto primeiro encontro. Embora na juventude o ato de ler tenha, como diz o autor, uma importância e um sabor particulares, é na idade madura que ler pela primeira vez um clássico representa um prazer extraordinário, devido ao nível de profundidade de leitura que se pode atingir, e aos detalhes e significados que se pode apreender ao atingir esses níveis.

A segunda proposta afirma que “Dizem-se clássicos 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” (CALVINO, 1993a, p. 10). É claro que praticamente toda obra lida na maturidade depois de lida na juventude apresenta mudanças de percepção e de entendimento, mas não podemos dizer sobre qualquer obra o que diz Calvino sobre a recepção dos clássicos, pois se tratam de

níveis de trabalho com a linguagem diferentes do que podemos encontrar em obras de literatura pós-autônomas<sup>99</sup>.

Entende Calvino, entretanto, que embora as leituras da juventude possam ser pouco profícuas por vários fatores, ainda assim são formativas por dar forma às experiências futuras mesmo que lembremos muito pouco do livro em si. Ao relê-lo na maturidade reencontramos dentro de nós os ecos que aqueles clássicos deixaram, suas sementes, e isso nos leva à terceira proposta de definição: “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 1993a, p. 11). É justamente pelos clássicos conterem esse potencial acionador de memórias que Calvino defende dever existir um tempo na vida adulta para revisitar as leituras mais relevantes da juventude, porque estamos constantemente mudando, assim como os próprios livros à luz de perspectivas históricas diferentes.

Nesse sentido, o autor nos dá mais quatro propostas de definição:

4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.
5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.  
[...]
6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.  
[...]
7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam 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). (CALVINO, 1993a, p. 11)

Pelo fato de conhecermos a repercussão e a influência que essas obras tiveram ao longo do tempo, elas são muitas vezes “modelos”, estabeleceram cânones e deixaram na memória coletiva uma impressão. Uma não, muitas. Elas chovem em nossa imaginação há séculos, milênios. Um leitor pode não ter lido *A Divina Comédia* (1320), mas provavelmente já ouviu o adjetivo “dantesco” ou a expressão “inferno dantesco”, talvez já tenha lido *Inferno* (2013), de Dan Brown. O próprio Italo Calvino já assumiu o papel de clássico, não à toa o autor é

---

<sup>99</sup> Conceito criado por Josefina Ludmer, abarca obras que, segundo a autora, são e não são literatura segundo a tradição, mas que revelam subjetividades, que falam do contemporâneo, que contêm o literário, o político e o histórico.

uma voz bem estabelecida e já arraigada no consciente coletivo italiano. É possível que, seguindo os exemplos que o mesmo nos dá, diversos italianos nunca tenham lido *Le città invisibili* mas certamente já ouviram algo sobre Calvino.

O autor afirma também que a leitura de um grande livro, de um clássico, deve nos oferecer “alguma surpresa em relação à imagem que dele tínhamos” (CALVINO, 1993a, p. 12), o que podemos garantir que acontecerá a qualquer leitor que seja devidamente apresentado à *Divina Comédia* ou à *Odisséia*, por exemplo. Citamos duas, porém a lista de obras que provocam esse efeito certamente não é pequena.

A essa altura Calvino faz uma constatação deveras importante para nosso meio, mais uma vez nos lembrando do quão contemporâneo é:

[...] nunca será demais recomendar a leitura direta dos textos originais, evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários, interpretações. A escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem de tudo para que se acredite no contrário. (CALVINO, 1993a, p. 12)

Para o autor, difundiu-se uma inversão de valores na academia em que o instrumental crítico passou a ser usado como uma espécie de cortina de fumaça que esconde sentidos do texto, que só pode realmente falar sem a interferência de intermediários. E não é pouco fazer uma afirmação como essa, talvez justamente por ser tão acurada. Trata-se de mais uma lição de Calvino que precisamos fazer circular em nosso meio. Disso, Calvino conclui que “Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe” (CALVINO, 1993a, p. 12).

Retornando ao elemento da surpresa que o clássico deve oferecer, o autor preceitua também que “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993a, p. 12). Todavia, o autor explica que isso só é possível quando o clássico estabelece uma relação pessoal com seu leitor, quando ele “funciona”, pois, com exceção do ambiente escolar, os clássicos são lidos por amor e não por dever. Somente em uma leitura desinteressada, pelo puro prazer de ler, o leitor pode se deparar com um livro que poderá chamar de seu, que será “como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs” (CALVINO, 1993a, p. 13), como define o autor em sua proposta de número dez.

Calvino entende, entretanto, que nem sempre o clássico do leitor é um livro que o agrade, pois muitas vezes o clássico pode estabelecer uma relação de oposição tão forte quanto outros podem estabelecer de identificação. Como explica o autor na proposta onze, “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” (CALVINO, 1993a, p. 13). De qualquer forma, trata-se de um efeito de ressonância que o livro tem no leitor e no imaginário coletivo. Vale dizer também que o clássico ocupa um lugar em uma continuidade cultural, e sobre esse aspecto Calvino afirma: “Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes outros e depois lê aquele, reconhece logo seu lugar na genealogia” (CALVINO, 1993a, p. 14).

Em seguida, Calvino parte para o “problema decisivo”, isto é, “Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo o nosso tempo?” (CALVINO, 1993a, p. 14). Antes de partir para a resposta mais bem desenvolvida de Calvino, nos arriscamos a dizer imediatamente que deveríamos ler os clássicos justamente para entender mais a fundo o nosso tempo, pelas “lições” que eles podem nos passar, pois mesmo autores de outrora são contemporâneos a nós nos termos de Giorgio Agamben. Mesmo autores de outrora podem nos mostrar, em meio às luzes e ao ruído, as sombras presentes em nosso tempo. Mas deixemos Calvino dar suas próprias explicações:

O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para a frente ou para trás. Para poder ler os clássicos, temos de definir "de onde" eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal. (CALVINO, 1993a, p. 14)

Explicando de outra forma, para Calvino é necessário que a leitura dos clássicos se alterne com a leitura das atualidades, mesmo que isso signifique um confronto nervoso e impaciente, pois é necessária a perspectiva do leitor. O crítico afirma, em seguida, que o ideal talvez fosse captar o atual como um rumor fora da janela ao mesmo tempo em que se acompanha o discurso dos clássicos, que soaria claro e articulado no interior da casa. Para ele, entretanto, é suficiente se a grande maioria perceber os clássicos como um reboar distante fora do espaço invadido pelas atualidades. Levando isso em conta, o autor nos apresenta suas duas últimas propostas:

13. 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.  
 14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (CALVINO, 1993a, p. 14)

Ora, essas definições não nos recordam de algo que já mencionamos neste texto? Não se trata justamente do que postula Agambén sobre o contemporâneo? Os clássicos são essa sombra nas luzes ofuscantes dos nossos tempos, esse rumor em meio ao barulho de fundo, talvez por isso os clássicos sejam fundamentais, na concepção de Calvino, para entendermos quem somos e aonde chegamos, uma vez que a luz ofuscante e o barulho servem para nos distrair. Calvino muito bem lembra, por fim, que os clássicos, acima de tudo, devem ser lidos porque é melhor lê-los do que não os ler, que eles não precisam servir para algo, são uma razão em si mesmos como toda obra artística.

Retornemos, entretanto, às *Seis propostas* para o próximo milênio. Calvino as inicia com o atributo da Leveza, dedicando-se à oposição leveza-peso. O autor salienta que não são menos válidos os argumentos do peso, mas que ele tem mais a dizer sobre os de leveza, o que reitera sobre todos os outros atributos sobre os quais discorrerá nos capítulos seguintes, isto é: rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

Calvino começa a desenvolver sua fala no primeiro capítulo dizendo que, em uma definição global de seu trabalho de 40 anos com ficção, no mais das vezes ele buscou subtrair peso “ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades” e sobretudo à estrutura da narrativa e à linguagem. O capítulo é constituído pela razão que levou o autor a considerar a leveza um valor, obras do passado em que se observa esse ideal de leveza e o lugar desse valor no presente e como projeto no futuro.

Começando pelo último ponto, Calvino se utiliza da alegoria para retratar o peso do mundo e o meio para obter a leveza que desejava: o mito de Perseu e da Medusa. Quando o autor tentava se adequar ao espírito da época e retratar seus acontecimentos, se deparou com um peso de pedra que nada poupava, o que se distanciava do seu almejado estilo ágil, impetuoso e cortante. Recorrendo ao mito, o autor nos lembra que, para derrotar Medusa, Perseu não pode encará-la diretamente, mas através do olhar indireto pelo escudo espelhado.

Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. (CALVINO, 1990, p. 16)

Mais adiante – explicando como Perseu não abandona a cabeça da Medusa, mas a leva consigo – Calvino afirma que “É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal” (CALVINO, 1990, p. 17). Podemos aproximar esta afirmação à premissa da filosofia do contemporâneo de Agamben de que o homem contemporâneo é aquele que enxerga as sombras em meio às luzes de seu tempo. As luzes que ofuscam nossa visão são as realidades de pedra do mundo, e olhar diretamente para a luz é olhar diretamente para a Medusa, é se cegar e se petrificar, por esse motivo precisamos ser como Perseu e olhar indiretamente, perceber as sombras sem nunca esquecer dessa realidade exacerbadamente cegante.

Ao longo do texto, Calvino se utiliza de diversos autores para ilustrar seus argumentos, dentre eles Milan Kundera com sua *Insustentável leveza do ser*. Kundera constata, como lembra Calvino, que o peso da vida está em toda forma de opressão, que vivenciamos cada vez com mais força na atual conjuntura de nosso país. Diante de tal conjuntura deveríamos seguir os passos de Calvino: “Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço” (CALVINO, 1990, p. 19). Mas não se trata de uma fuga à realidade, como lembra o autor, pois vimos que Perseu assume o mundo de monstros que o cerca. Não se trata de ignorar os desdobramentos de nosso tempo e se refugiar em sonhos ou em uma fantasia alienada, trata-se de uma mudança de ponto de observação. Calvino afirma que, mediante o peso, é preciso considerar o mundo sob outra ótica, olhar a Medusa pelo espelho.

Salienta Calvino, porém, que as imagens que busca “não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos” (CALVINO, 1990, p. 19). Para melhor esclarecer essa ideia, podemos remeter à passagem de algumas páginas depois em que o autor menciona Paul Valéry: “é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (CALVINO, 1990, p. 28). Voltamos, então, à ideia de que não podemos criar discursos vazios, alienados, que se refugiem em fantasias, se estamos perseguindo o ideal de leveza de Calvino. É nesse sentido que falamos em uma gravidade sem peso. Em outro

sentido, o autor usa essa passagem para ilustrar sua afirmação de que, para ele, a leveza está associada à precisão e à determinação, “nunca ao que é vago e aleatório”, o que demonstra como suas cinco propostas estão profundamente articuladas entre si e funcionam ao modo combinatório, estilo de escrita desenvolvido pelo autor. Este afirma que

a literatura, da maneira como eu a conhecia, era uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem (CALVINO, 2006, p. 205).

Calvino entende que escrever é um processo combinatório entre elementos dados, mas acrescenta que há sempre algo não dito na literatura, um silêncio depois da palavra, algo que ainda há de ser mostrado através de novas combinações do que já temos. Trata-se de um ato de permuta e transformação em que o autor se utiliza dos elementos dados que, vindos dos clássicos que chovem em sua imaginação, são reorganizados levando em conta os valores por ele defendidos – Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade – para atingir novas formas.

Para Calvino, a literatura está sempre na borda do dizível. O que vem depois é o que ela procura e do que ela se alimenta, uma vez que “A batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem [...] é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura” (CALVINO, 2006, p. 208). Nesse cenário, utilizando o exemplo dado por Agamben em *O que é o contemporâneo* (2009), as palavras estariam para as estrelas, para a luz, como o silêncio está para o escuro, para o que ainda é inconsciente e desconhecido e que precisa ser buscado pelo homem contemporâneo.

Nos atentemos melhor à mencionada Leveza. Calvino enumera três acepções distintas que sintetizam suas considerações sobre a leveza. A primeira se trata do despojamento da linguagem, que tudo tem a ver com o ideal de precisão. A segunda descreve a narração

de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração [...]. A terceira diz respeito a uma “imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático (CALVINO, 1990, p. 30)

Um exemplo disso é a imagem de Dom Quixote trespassando o moinho de vento com sua lança. Outros exemplos de imagens figurativas Calvino encontra em Giacomo Leopardi:

Ao longo de seu discurso ininterrupto sobre o insustentável peso do viver, Leopardi traduz a felicidade inatingível com imagens de extrema leveza: os pássaros, a voz de uma mulher que canta na janela, a transparência do ar, e sobretudo a lua. (CALVINO, 1998, p. 30)

A lua, inclusive, talvez seja um dos maiores símbolos de leveza que se pode haver, tanto que o autor diz quase ter dedicado a conferência a ela antes de perceber que ela é inteira de Leopardi, uma vez que o milagre do poeta teria consistido em aliviar a linguagem de todo peso até fazê-la leve como a luz da lua. De toda forma, é fato – que Calvino evidencia – que a lua sempre teve esse poder de comunicar sensação de leveza, “de suspensão, de silencioso e calmo encantamento” (CALVINO, 1990, p. 37).

Quase no final da conferência, Calvino retorna ao ponto em que toca no início desta: a busca da leveza enquanto reação ao peso do viver. Há, segundo o autor, uma constante antropológica no nexos entre a levitação desejada e a privação sofrida, não por menos ele comenta que “nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite” (CALVINO, 1990, p. 40). Ainda que esse exemplo de ligação seja mais direto, podemos nos reportar à nossa fala do início e reiterar que é um fator de sobrevivência da alma para nós, em tempos hodiernos, conseguir se elevar ao peso do viver, especialmente em épocas como a que vivemos, em que as humanidades são tão ameaçadas.

Para encerrar a primeira conferência, Calvino recorre a um conto de Kafka (O cavaleiro na cuba) e utiliza a cuba vazia do cavaleiro que não conseguiu seu carvão e foi levado pelo vento para dizer que “iremos ao encontro do próximo milênio sem esperar encontrar nele nada além daquilo que seremos capazes de levar-lhe” (CALVINO, 1990, p. 41), como a leveza. Para encerrar, por ora, nossas considerações sobre essa conferência, retomamos outra imagem trazida por Calvino, isto é, uma passagem de Boccaccio em que Cavalcanti é perseguido por nobres que desejavam acrescentá-lo a seu círculo, mas o poeta, que discordava da filosofia de vida destes, desembaraça-se deles com um salto. E sobre isso, Calvino nos diz que

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte. (CALVINO, 1990, p. 24)

Não seria essa a imagem de um homem contemporâneo ao seu tempo? Não seriam as luzes ofuscantes aquilo que muitos acreditam ser a vitalidade estrepitante e agressiva, mas que não passa de ruído? É preciso ser leve como Cavalcanti, contemplar as sombras e ver o que a maioria não vê, disso se trata a gravidade que detém o segredo da leveza, pois assim não nos prendemos ao peso que provoca todo o ruído e toda a luz ofuscante de que os tempos estão cheios.

Calvino, em *Lezioni americane*, apresenta um estilo “padrão”: sempre começa ou termina com uma história, às vezes ambos. O segundo capítulo, Rapidez, começa com a lenda de Carlos Magno e um anel mágico que faz com que ele se apaixone por quem o estiver usando. O autor menciona versões dessa mesma história escritas por vários outros autores de maneiras diversas, mas afirma preferir a que nos mostra no início do capítulo pela sucessão encadeada dos fatos e por sua rapidez. Poderíamos aproximar esse capítulo de Calvino de diversos estudos de grandes autores como Dostoievski, Poe, Borges, Cortázar, Piglia, mas por quê? Pelo fato de que esses autores muito se importavam com aquilo que, para eles, é um elemento constitutivo importantíssimo do conto: a brevidade. Para Calvino,

Borges é um mestre do escrever breve. Ele consegue condensar em textos sempre de pouquíssimas páginas uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito, e idéias, idéias, idéias. Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado; como o narrar sinteticamente e enviesado conduz a uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes, isso é um milagre estilístico, sem igual na língua espanhola, de que só Borges tem o segredo (CALVINO, 1993a, p. 248).

Inspirado por Borges, Calvino afirma querer propugnar “pela riqueza das formas breves, com tudo aquilo que elas pressupõem como estilo e como densidade de conteúdo” (CALVINO, 1990, p. 62). Primeiramente, precisamos deixar claro que o conto é apenas uma das formas breves, tanto é que o autor afirma que a rigidez da classificação editorial com sua

bipartição conto/romance deixa de fora outras possibilidades de formas breves, como os ensaios de Paul Valéry, os poemetos em prosa de Francis Ponge e os brevíssimos contos de Henry Michaux. De qualquer forma, ainda que os autores que mencionamos no parágrafo anterior estejam interessados no conto, sua preocupação com a brevidade tudo tem a ver com a de Calvino com a rapidez.

Quando Calvino enumera as várias versões da lenda do anel e diz preferir a que nos mostrou ao abrir o capítulo, ele também explica que prefere “a força sugestiva do despojado resumo, em que tudo é deixado à imaginação e a rápida sucessão dos fatos empresta um sentido de inelutável” (CALVINO, 1990, p. 47). Para ele, o segredo está na economia da narrativa “em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes” (CALVINO, 1990, p. 48), pois, como lembra Calvino retomando os contadores de história da Sicília, “o conto não perde tempo”, o que poderíamos substituir por: as formas breves não perdem tempo.

O autor nos conta que seu interesse pelos contos populares não se deu por alguma nostalgia de leituras infantis ou por fidelidade a uma tradição étnica, e sim pelo interesse estilístico e estrutural que detinha, “pela economia, o ritmo, a lógica sequencial com que tais contos são narrados” (CALVINO, 1990, p. 49). Ele explica que a principal característica do conto popular é a economia de expressão, pois tudo é relatado levando em conta apenas o essencial, sempre em uma luta contra o tempo, que talvez só seja possível para quem escreve a partir de uma reinvenção de si mesmo como narrador, assim como o fez Borges.

Mais adiante, Calvino conta que o êxito do escritor, tanto na prosa quanto no verso, está na felicidade da expressão verbal, ou seja, na procura paciente do mote certo, “da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado” (CALVINO, 1990, p. 61). Em Por que ler os clássicos, Calvino afirma que “a verdadeira vocação da literatura italiana, como aquela que custodia os seus valores no verso ou na frase em que cada palavra é insubstituível, se reconhece mais no escrever breve que no escrever longo” (CALVINO, 1993a, p. 248). Dessa forma, escrever prosa e escrever poesia em nada se diferem, porque em ambos trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa e memorável, o que liga o valor desse capítulo ao que o segue, isto é, exatidão.

Mas por que mencionar a exatidão agora? Primeiramente porque todos os valores escolhidos por Calvino para as conferências estão relacionados entre si, e não poderia deixar de ser assim, uma vez que tudo o que conhecemos está em relação de alguma forma. Em segundo lugar, porque esse tipo de tensão tão necessária à narrativa é algo difícil de manter em obras muito longas, daí a necessidade da velocidade. Coloquemos também parênteses para lembrar que as formas breves são o tipo de texto mais praticado por Calvino e ele mesmo afirmou que seu gênio o leva a realizar-se melhor em textos curtos.

Para falar sobre a importância do ritmo, em outro momento o autor utiliza um conto de Boccaccio e nos explica que “A narrativa é um cavalo”, isto é, o cavalo tido como emblema da velocidade mental e do ritmo, pois se o escritor não souber criar o ritmo certo, a narrativa está fadada a fazer com que o leitor peça para que o deixe descer e ir a pé. Isso nos leva ao motivo de o autor ter recomendado esse valor:

[...] numa época em que os outros media triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 1990, p. 58)

Para além da beleza dessa declaração, Calvino ainda remete mais uma vez aos novos tempos que estavam à espera em 1975, dizendo que a necessidade de literatura no novo século deveria focar “na máxima concentração da poesia e do pensamento” (CALVINO, 1990, p. 64), pensando em como seriam cada vez mais congestionados esses novos tempos.

Para finalizar a conferência, o autor nos apresenta uma análise feita por André Virel sobre a contraposição e complementaridade entre Mercúrio e Vulcano. Segundo ele, estes representam a sintonia e a focalização, isto é, a participação no mundo que nos rodeia e a concentração construtiva, entendidas como duas funções vitais inseparáveis e complementares. Para Calvino, a concentração de Vulcano é uma condição necessária para escrever as aventuras e metamorfoses de Mercúrio, e “a mobilidade e agilidade de Mercúrio são as condições necessárias para que as fainas intermináveis de Vulcano se tornem portadoras de significado” (CALVINO, 1990, p. 66).

Calvino se utiliza dessa alegoria para explicar o trabalho do escritor, que deve levar em conta tanto o tempo de um quanto de outro:

[...] uma imagem de imediatismo obtido à força de pacientes e minuciosos ajustamentos [...] mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as idéias e os sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e toda contingência efêmera. (CALVINO, 1990, p. 66)

Correndo o risco de arruinar a poesia de Calvino com essas palavras, tentemos explicitar seu pensamento da seguinte forma: embora ele esteja salientando o valor da rapidez na escrita literária, de forma alguma isso quer dizer que a escrita deva ser algo rápido, pois apenas o trabalho laboral extensivo do escritor em seu melhor ofício pode dar à narrativa a rapidez desejada.

Quanto à terceira conferência, sobre exatidão, o autor a inicia explicando o que esse valor significa para ele: “1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis”, que, segundo ele, em italiano é representada pela palavra *icastico*, e “3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir mudanças do pensamento e da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 72).

Logo após nos apresentar essas definições, Calvino levanta a questão de por que defender valores que podem parecer tão óbvios, e a isso responde que a linguagem, em sua época, parece sempre usada de maneira casual e descuidada. Isso lhe causa repúdio, uma vez que a literatura – quando dotada dos valores citados – seria a “terra prometida” em que a linguagem se torna o que deveria ser. Calvino acredita que a literatura é capaz de criar anticorpos para evitar a expansão dessa epidemia generalizada de que a humanidade está sofrendo no uso da palavra.

Segundo o autor, não é apenas a palavra que está passando por esse problema, é também a imagem, que sofre um fenômeno de multiplicação massiva, uma vez que os *media* “não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens” (CALVINO, 1990, p. 73). O problema reside no fato de que essas imagens são esvaziadas, e essa reflexão de Calvino está diretamente relacionada com uma marca do contemporâneo. O autor explica que grande parte dessas imagens rapidamente se desfaz como sonhos – leves como penas e não como pássaros, retomando a primeira conferência – elas não deixam traços na memória, apenas

uma sensação de mal-estar e estranheza. Para o autor, talvez essa inconsistência esteja no mundo, e também para esse problema podemos encontrar respostas na literatura.

Calvino levanta a tese de que poderia também defender o valor contrário ao tema da conferência, pois “Giacomo Leopardi sustentava que a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for” (CALVINO, 1990, p. 73), entretanto, demonstra que apenas uma escrita precisa e meticulosa pode criar as imagens do vago.

Outro escritor que corrobora com a exatidão é Paul Valéry. Para Calvino, ele é, em seu século, o autor que melhor definiu poesia como “tensão para a exatidão” (CALVINO, 1990, p. 81). É preciso deixar claro, porém, que estamos falando da face ensaísta e crítica de Valéry, que define Poe como engenheiro literário que aprofunda e utiliza todos os recursos da arte.

Em um determinado momento, Calvino se põe a falar do infinito e do cosmo e percebe que seu texto está tomando um rumo diferente do que desejava, uma vez que sua intenção era falar sobre sua predileção pelas simetrias, pelas proporções, e explicar seus escritos em função de sua fidelidade a uma ideia de limite. Mas, questiona Calvino, talvez não seria isso que suscita a ideia do infinito?

Questionando-se se não seria mais interessante falar sobre os problemas que ainda não resolveu, o autor nos conta sobre a vertigem que tem diante do infinitamente vasto e do infinitamente mínimo na hora da escrita, e conclui que sempre há nos autores, mesmo que eles não o declarem, a necessidade de um modelo cosmológico. O modelo de Calvino pode ser percebido na seguinte citação:

A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo. (CALVINO, 1990, p. 84)

Ou seja, utilizando a analogia ensinada por Calvino, é de um lado cristal e de outro chama. Explica, assim, que essas são duas formas de crescer no tempo, são dois símbolos morais, “duas categorias para classificar fatos, idéias, estilos e sentimentos” (CALVINO, 1990, p. 85). Há escritores que se colocam no partido de um ou de outro, e embora o autor se considere do partido dos cristais, não se permite esquecer o valor da chama, e assim gostaria que ocorresse com todos os escritores: “gostaria que todos os que se consideram sequazes da

chama não perdessem de vista a serena e difícil lição dos cristais” (CALVINO, 1990, p. 85). Disso compreendemos que é preciso ser exato, mas não rígido.

Para encerrar nossas considerações sobre essa conferência, nos dirigimos à página 90 da edição aqui citada. Nela Calvino diz que a palavra se identifica com a substância do mundo e que há pessoas para as quais o uso da palavra é uma incessante perseguição às coisas, à variedade das coisas, e sobre isso ele explica que a palavra é o que associa o traço visível à coisa desejada. Justamente por esse aspecto da palavra é que Calvino acredita que o justo emprego da linguagem é o que permite a nós a aproximação das coisas respeitando o que comunicam sem o recurso das palavras: o subentendido e, diríamos ainda, o vago de Leopardi.

“Chove dentro da alta fantasia”, poetiza Calvino para iniciar a conferência sobre visibilidade. Dante define alta fantasia como a “parte mais elevada da imaginação, diversa da imaginação corpórea, como a que se manifesta no caos dos sonhos” (CALVINO, 1990, p. 98), ou seja, trata-se de uma imaginação visual. Dada essa definição, Calvino distingue dois processos imaginativos distintos. O primeiro parte da palavra para chegar à imagem visiva e o segundo parte da imagem visiva para chegar à palavra, ou à expressão verbal, como coloca o autor. O primeiro processo, explica Calvino, é o que normalmente ocorre na leitura, somos levados a vê-la em nossa cabeça – se o texto for eficaz, é claro. É como se tivéssemos um cinema mental que “nunca cessa de projetar imagens em nossa tela interior” (CALVINO, 1990, p. 99).

Diante disso, Calvino levanta a questão: em uma época em que o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal se inclina para a imagem visual, de onde provêm as imagens que chovem na nossa fantasia? Normalmente os escritores entendem que tais imagens vêm de um inconsciente individual ou coletivo, por exemplo. Calvino afirma que se tratam de processos que “exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência” (CALVINO, 1990, p. 102).

Calvino cita Hofstadter para explicar que o escritor tenta de várias formas transmitir certas ideias que estão em sua mente sob a forma de imagens, chegando a uma certa versão delas, mas nunca sabe exatamente de onde elas provêm. Assim a maior parte de sua fonte permanece oculta, funcionando como um iceberg.

O autor se utiliza do seu próprio processo de escrita para explicar sua ideia de imaginação, explicando que, ao escrever contos fantásticos, partia de uma imagem visual que apresenta significado, ainda que ele não o saiba formular conceitual ou discursivamente. A partir da imagem a história se desenvolve e, posteriormente, o autor a organiza e altera, e nesse ponto a palavra escrita adquire protagonismo. Já nas *Cosmicômicas* o processo é quase oposto, pois o autor parte de um enunciado do discurso científico para formar imagens. E sobre tudo isso Calvino explica:

Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea de imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua própria lógica, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. (CALVINO, 1990, p. 106)

Calvino enfatiza, porém, que as soluções visuais continuam a ser determinantes e chegam a decidir situações que às vezes as verbais não dão conta.

O autor nos apresenta duas correntes de definição de imaginação propostas por Starobinski, isto é, imaginação enquanto instrumento de saber e imaginação enquanto identificação com a alma do mundo, mas afirma se identificar com outra definição: “a imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas poderia ter sido” (CALVINO, 1990, p. 106). E explica também que a mente do poeta (no sentido de *poetry* mencionado no início deste texto) funciona em um processo de associação de imagens “que é o sistema mais rápido de escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível” (CALVINO, 1990, p. 107). Calvino ainda define fantasia como “uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas” (CALVINO, 1990, p. 107).

Tudo isso nos dá um bom panorama de como a imaginação e as próprias imagens funcionam na escrita, e nos permite compreender Calvino quando afirma que escolheu a visibilidade como tema de uma das conferências porque acredita estarmos correndo perigo de perder a capacidade de colocar “em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar sobre imagens” (CALVINO, 1990, p. 108).

Calvino sugere uma saída para esse problema, isto é, propõe uma “pedagogia” da imaginação para que controlemos nossa visão interior sem sufocá-la nesse torrencial de imagens que chove em nossa imaginação na contemporaneidade.

Assim, o autor elenca elementos que concorrem para formar a parte visual da imaginação literária, são eles:

[...] a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110)

Calvino comenta que todos esses elementos aparecem de alguma forma nos autores que ele admira, sobretudo nas épocas mais felizes para a imaginação visual, dentre as quais a nossa teria todo esse potencial.

Para finalizarmos as considerações sobre essa conferência, trazemos o justo questionamento de Calvino sobre a literatura fantástica em nosso contexto: será ela possível em uma época submetida à crescente inflação de imagens pré-fabricadas? Para ele, parece haver dois caminhos, ou seja, reciclar as imagens usadas, colocando-as num novo contexto e mudando seu significado, ou apagar tudo e recomeçar, como em um mundo após o apocalipse.

Sabemos, entretanto, que esse segundo caminho se faz impossível e já vimos provas da realização do primeiro, por isso, junto de Calvino, discordamos da afirmação de Balzac sobre o fantástico estar morto, pois cada escritor carrega em si um horizonte próprio que é a soma de tudo aquilo mencionado por Calvino. Mesmo que se possa acreditar que tudo já está dito, que todas as imagens já estejam exauridas, cada poeta as reorganizará de sua forma particular. Ainda que vejamos centenas de exemplos de escritores seguindo o caminho da cópia e da conformidade, é por escritores como Borges, Cortázar, Calvino e tantos outros que podemos afirmar que não só o fantástico, mas a literatura em si não se esgotou, que a literatura vive.

A última conferência, por sua vez, tem por tema a Multiplicidade, ou ainda “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do

mundo” (CALVINO, 1990, p. 121). Para Calvino, essa é uma vocação do romance de seu século, e para representá-la escolheu Gadda – escritor italiano pouco conhecido em sua época – pelo fato de este ver o mundo como um sistema de sistemas, “em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles” (CALVINO, 1990, p. 121).

Para explicar melhor sua escolha, Calvino diz que esse autor sempre buscou representar o mundo como um rolo sem atenuar sua complexidade inextrincável, isto é, “a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento” (CALVINO, 1990, p. 121). Calvino conta que Gadda é considerado uma espécie de James Joyce italiano por ter elaborado um estilo que superpõe diversos níveis de linguagem, de elevados a baixos, utilizando os mais variados léxicos. Gadda deixou inúmeras obras inacabadas, mas há textos curtos seus que podem demonstrar como seu enciclopedismo pode chegar “a uma composição perfeitamente acabada” (CALVINO, 1990, p. 122). Calvino afirma que nos textos do autor cada objeto é visto como o centro de uma rede de relações da qual Gadda não consegue se esquivar, o que o faz multiplicar detalhes até um ponto em que suas descrições e divagações rumam ao infinito: “De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro” (CALVINO, 1990, p. 122).

Para Roscioni, como mostra Calvino, o conhecimento das coisas como relações infinitas em Gadda exige que tudo seja descrito exatamente, o que se sucede pela exploração das palavras, de seu potencial semântico – certamente há aqui uma aproximação com a conferência sobre exatidão.

Outro escritor que Calvino nos apresenta para falar sobre o romance enciclopédico é Musil, descrito como alguém que exprimia a tensão entre a exatidão matemática e a abordagem dos acontecimentos humanos, tudo isso com uma escrita fluente, irônica e controlada. Calvino afirma que

O conhecimento para Musil é a consciência da inconciliabilidade entre duas polaridades contrapostas: uma, que denomina ora exatidão, ora matemática, ora espírito puro, ou mesmo mentalidade militar, e outra que chama ora de alma, ora de irracionalidade, ora de humanidade, ora de caos. (CALVINO, 1990, p.125)

Não poderíamos chamar essas duas polaridades contrapostas de cristal e chama? Calvino conta que Musil coloca tudo o que sabe e pensa em um livro enciclopédico que mantém sob a forma de romance que, como ocorre com Gadda, não consegue terminar. Tal traço também se repete em Proust quando escreve seu romance enciclopédico, para o qual “o mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível” (CALVINO, 1990, p. 126). A ideia abarca noções de dilatação do espaço-tempo, deslocamentos, desterritorializações, fragmentações e fraturas, que se constituem enquanto características da contemporaneidade ao contemplar a multiplicidade.

Calvino nos explica que é característico de sua – e de nossa – época o modo como a literatura se impregna da antiga ambição que é representar a multiplicidade das relações, e tal excessiva ambição de propósitos jamais poderia ser reprovada na literatura, pois:

A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, para além da possibilidade de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função [...] o grande desafio da literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1990, p. 127)

Se nos falham nesse momento exemplos da própria literatura para corroborar o que diz Calvino sobre nosso tempo, podemos ao menos nos lembrar de como a própria crítica literária e os estudos de literatura passaram a ser desenvolvidos em um sistema de relações e de como hoje as abordagens teóricas e críticas dos estudos comparados em literatura e outras artes se fundam nessas relações entre diversos saberes.

Compreendemos a Multiplicidade como um valor necessário à literatura nesse milênio, Calvino nos explica que “os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão” (CALVINO, 1990, p. 131). Para o autor, não é a figura harmoniosa final do livro que conta, mas “a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade de linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial” (CALVINO, 1990, p. 131).

Um aspecto caro ao pensamento múltiplice e ao romance enciclopédico estudados por Calvino é a arte ou literatura combinatória. Ao final da conferência sobre a multiplicidade o escritor afirma:

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p. 131)

Não é a primeira vez que ouvimos Calvino falando sobre a combinatória, porém. Em “A Combinatória e o mito” (1977) Calvino também discorre sobre o tema, utilizando o ambiente das tribos antigas para explicar que “Em níveis de civilização semelhantes, as operações narrativas [...] não podem diferir muito de um povo para outro; mas o que é construído a partir destes processos de base pode apresentar combinações e transformações ilimitadas” (CALVINO, 1977, p. 76).

Para compreender a arte combinatória, sigamos um pouco mais no texto. Nele, o autor afirma pensar que a linguagem contém toda a literatura, sendo esta uma permutação de um conjunto finito de elementos e funções, porém existe sempre a busca pelo esforço de sair do finito: sua batalha é para sair dos limites da linguagem. Dessa forma, a literatura desenha-se sempre na borda extrema do dizível, ou dizendo de outra forma, “é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se” (CALVINO, 1977, p. 76).

Calvino explica essa afirmação pelo fato de a literatura seguir itinerários que custeiam ou transpõem as barreiras das interdições, levantando o tabu, levando a dizer o que não podia ser dito. Para Calvino, inventar em literatura implica em redescobrir o que foi deixado de lado pela memória coletiva e individual. A literatura é transgressora. Para o autor “a linha de força da literatura moderna está no fato de que ela tem consciência de dar a palavra a tudo o que ficou não-dito no inconsciente social ou individual” (CALVINO, 1977, p. 77), tanto é que hoje temos acesso a inúmeras obras ficcionais que tentam lançar luz, em forma de romance, a questões por muito tempo silenciadas e a episódios esquecidos pela história oficial.

Para entender melhor qual o papel do jogo combinatório nisso tudo, lemos em Calvino que as relações entre este e o inconsciente na atividade artística “estão no centro de uma formulação estética que está entre as mais convincentes de todas as que circulam atualmente” (CALVINO, 1977, p. 77-78). Assim o é porque existe um prazer no jogo que se obtém devido

à possibilidade de permutação e transformação própria da linguagem, um prazer particular que está presente em todo jogo combinatório, o que se explica da seguinte forma:

[...] num dado momento, entre tantas combinações possíveis [...] uma carrega-se de um valor especial [...] Manifestou-se que a aproximação de conceitos a que se tinha chegado por acaso, provoca sem que se espere por isto uma ideia pré-consciente, isto é, meio escondida e apagada por nossa consciência, ou somente afastada, colocada de lado, mas de tal modo que ela possa reaflorescer na consciência, se não é a nossa intenção que a provoca mas um processo objetivo. (CALVINO, 1977, p. 78)

É de forma análoga que a literatura procede, pois é esse prazer que leva o escritor a experimentar e a tentar aproximações de palavras, de estilos, de temas. Poderíamos até relacionar esse processo à nossa escrita acadêmica, às combinações de autores e de textos que fazemos para chegar a um texto nosso, que, mesmo utilizando-se de um arcabouço comum a outros autores, nos leva a um produto único. Em determinado momento, como explica Calvino, um dispositivo dispara e uma combinação se carrega de uma significação inesperada “ou de um efeito imprevisto que a consciência não teria obtido intencionalmente” (CALVINO, 1977, p. 78). Trata-se de uma significação inconsciente, ou ainda o pressentimento de uma, similar ao que ocorre quando lemos um clássico já esquecido.

A tese de Calvino, então, é a de que

[...] a literatura é um jogo combinatório que obedece às possibilidades intrínsecas ao seu próprio material, independentemente da personalidade do autor; mas é um jogo que num certo momento se acha investido de uma significação inesperada, de uma significação sem correspondente no nível linguístico em que nos encontramos mas que brota de um outro nível e coloca em jogo no autor, neste outro nível, uma coisa que lhe é cara, ou que é cara à sociedade à qual ele pertence. (CALVINO, 1977, p. 78)

A máquina literária, como mostra Calvino, tem um número de permutações possíveis dentro de um material dado, como ocorria no contexto tribal, mas expandido. Entretanto, um homem dotado de uma consciência e de um inconsciente, em um determinado panorama histórico, produz um efeito poético particular. É preciso existir uma sociedade com seus fantasmas ocultos para que se produza o choque do inconsciente e exista o efeito poético singular daquele homem.

Ao levarmos em conta esse fator social, é fácil compreender que a literatura muda com o tempo segundo as situações e, se por longos períodos ela parece trabalhar para a consagração de valores, em determinado momento “há um desencadeamento do mecanismo e a literatura se faz iniciadora de um processo de recusa a respeito da maneira de ver e de dizer as coisas como se as viu e disse até este momento preciso” (CALVINO, 1977, p. 79), momento no qual a literatura se liberta do peso da consagração, permitindo aos escritores exprimir a opressão sofrida. Para Calvino, o jogo combinatório é um processo de liberdade à qual só se chega quando se pode permitir uma atitude lúdica, “um jogo combinatório que se carrega num certo momento de conteúdos pré-conscientes e lhes permite enfim exprimir-se” (CALVINO, 1977, p. 79). Trata-se de uma operação mesma de leveza, se pensarmos sobre, embora Calvino o concebesse um processo ainda muito precário quando estava escrevendo.

Por fim, depois desse percurso, retornando às *Seis propostas*, somos convocados a levantar a questão: se são seis as propostas e uma não pôde se concretizar, do que se trata a sexta? Pois bem, os tradutores, e principalmente Esther Calvino, apontam ao leitor das *Seis propostas*, no prefácio e na orelha do livro, que o valor que seria trabalhado por Calvino na última das seis conferências seria a consistência.

As incursões filosóficas de Calvino ao encontrar ou ao partir da Literatura fazem ecoar ressonâncias nas produções artísticas e ensaísticas contemporâneas, a exemplo da conferência proferida por Ricardo Píglia, com o título “Três propostas para o próximo milênio (e cinco dificuldades)”, proferida na *Casa de las Américas*, Cuba, em 2000. Nessa conferência Ricardo Piglia propõe, a partir da noção implícita de “consistência”, a sexta conferência não proferida por Calvino, a noção de “deslocamento, a distância”. Temos aí um grande encontro entre os pensadores, ambos voltados a pensar “o futuro da literatura e sua função na sociedade, vista, entretanto, a partir da margem, das bordas das tradições centrais da América Hispânica” (GOMES, 2004, p.1). Mais tarde, em 2001, a conferência de Piglia foi publicada pela editora *Fondo de Cultura Económica*, no formato de livro.

Mesmo que a morte de Calvino tenha impossibilitado que tenhamos em mãos um sexto capítulo das *Seis Propostas para o Próximo Milênio* – obra essencial para a área dos estudos literários e para a compreensão do romance contemporâneo – podemos certamente depreender algumas dicas, ao longo da obra, do que constituiria a consistência, isto é, podemos arriscar depreender que a literatura consistente é aquela que carrega em si todos os

outros valores apresentados por Calvino, uma literatura em presença e em processo contínuo de resignificação, independentemente do tempo dos leitores. O que importa é saber que tanto Calvino quanto Píglia – e outros pensadores aqui em estudo – ampliam nosso olhar para questões fundamentais sobre o fazer literário e sua relação com a crítica de fundo filosófica e histórica, sobretudo com relação a questões conceituais nômades, a exemplo das categorias autor e escritura ou, mais precisamente, autor como um sujeito político, histórico e contemporâneo de seu tempo, cujo gesto, a escritura, o aproxima de temporalidades diversas.

Essas reflexões nos conduzem a um texto de Agamben chamado “O autor como gesto”, contemplado na obra *Profanações* (2007). No texto, Agamben relembra a conferência de Michel Foucault<sup>100</sup> que questiona o papel do autor no texto utilizando a citação de Samuel Beckett: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala” (BECKETT apud AGAMBEN, 2007, p. 49). Agamben explica que, utilizando essa frase, Foucault formula a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea. Quando se trata da literatura, “não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer: ‘a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência’” (AGAMBEN, 2007, p. 49). O filósofo italiano se utiliza desse mote para propor o autor como gesto, pois, utilizando a citação de Beckett, é possível verificar que há um alguém que fala, um alguém que mesmo anônimo proferiu o enunciado e, dessa forma, o mesmo gesto que nega relevância ao autor afirma sua irreduzível necessidade.

Agamben posteriormente explica que o nome do autor não funciona como nome próprio, uma vez que está situado nos limites do texto, definindo seu estatuto e seu regime de circulação no interior de determinada sociedade. Trata-se de um agente que fica intencionalmente na sombra, o ilegível que “torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso [...] o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva” (AGAMBEN, 2007, p. 55). Dizendo de outra forma, esse gesto ilegível, esse lugar que ficou vazio, torna possível a leitura, e é essa borda que estabelece também os limites para além dos quais nenhuma interpretação pode ir. O autor como gesto remete à ideia de autor/leitor presente na escrita de

---

<sup>100</sup> “O que é um autor?”, de 22 de janeiro de 1969. Texto contemplado na obra: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

Calvino e contempla os conceitos de Leveza e Multiplicidade, aqui abordados e por nós eleitos para analisar *Il visconte dimezzato* no próximo capítulo devido ao potencial desses valores para se pensar a produção crítica e a produção literária contemporânea sempre em relação com outros campos do saber, remetendo, também, à arte combinatória.

### PARTE III

-

## IMAGENS POÉTICAS DA LEVEZA E DA MULTIPLICIDADE EM *IL VISCONTE DIMEZZATO*

[...] *é o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.* (CALVINO, 2015, p. 123)

Calvino escreveu as três histórias que mais tarde compuseram a trilogia *I nostri antenati* ao longo dos anos 50 movido por uma insatisfação pessoal e com o mundo que o cercava. No prefácio à edição de que nos utilizamos para este texto o autor comenta os fatos e anseios que o levaram a essas obras, afirmando se tratarem de três histórias escritas na década de 50 com o elemento comum de serem inverossímeis e de se passarem em épocas distantes e em países imaginários. Trata-se de um ciclo composto por *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente* (pensando-se em ordem cronológica de escrita e lançamento, pois, para o escritor, esta última serviria muito mais como um prólogo para as outras duas do que como um epílogo).

Relendo-as, o escritor procurou compreender por que as escreveu, o que pretendia dizer com elas, o que acabou por dizer e – talvez a mais importante questão para nós neste momento – que sentido esse tipo de narrativa tem no conjunto da literatura “de hoje”? Colocamos a expressão entre aspas porque a pergunta foi feita na época em que as três histórias foram reunidas em um só tomo, em 1960, um ano após o lançamento de *Il cavaliere*

*inesistente*, entretanto é uma questão que nos serve muito bem sem aspas e também sobre quaisquer obras e autores com os quais nos deparemos. Em outras palavras, é preciso pensar a literatura no contemporâneo.

Para entender as motivações de Calvino e a essência das obras com que estamos trabalhando, retomemos o já mencionado prefácio. O escritor conta que começou a escrever com histórias de *partigiani* e praticava seu ofício através de uma escrita neorrealista: contos em que escrevia rápido e com frases curtas sobre pessoas do povo, mas de um tipo curioso, irregular. Ainda em uma perspectiva neorrealista, com uma abordagem dura e brutal, escreveu *Il sentiero dei nidi di ragno*, porém os críticos começavam a dizer que Calvino era “dado às fábulas”, muito possivelmente pelas histórias de *partigiani* tão aventureiras, dotadas de doses de suspense que, para Calvino, eram o sal para a narrativa.

Talvez a crítica engajada não considerasse suas histórias neorrealistas o suficiente por tratarem de personagens e ocorrências não mais atuais, no sentido mais estrito do termo. E o fato é que o período *partigiano* havia passado e, nas palavras de Calvino, “a música das coisas havia mudado” (CALVINO, 2014, p. 8). As personagens que davam sabor às suas histórias já não se viam por aí, e em sendo vistas já não teriam o mesmo sabor, uma vez que a identificação com elas não era mais possível, pois o ritmo da vida passou a se enveredar por trilhos mais aparentemente normais.

Depois de ter tentado, sem sucesso, escrever romances neorrealistas sobre os temas da vida popular daqueles anos, Calvino chegou a duvidar de si mesmo enquanto escritor e, como um passatempo particular, começou a escrever o que se tornou *Il visconte dimezzato*, e mais tarde *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*.

O autor deixa claro que não havia nenhum propósito de defender certa estética contra outra e que não tinha qualquer intenção de alegoria ideológica ou política em sentido estrito. O que ele tinha era uma imagem, um impulso de um tema que acreditava significativo, que tivesse um significado contemporâneo. Entretanto, posteriormente, o autor entende que, apesar disso, decerto se ressentia da atmosfera tensa daqueles anos – período do auge da guerra fria –, o que o levou a refletir que,

Ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta, acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular como também o impulso para sair dele; ou seja, não aceitava passivamente a realidade

negativa e ainda lograva inserir nela o movimento, a fanfarronice, a crueza, a economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura da Resistência. (CALVINO, 2014, p. 9)

Antevemos, nesta reflexão, a proposta da Leveza desenvolvida anos mais tarde pelo escritor e vemos indícios de que o emprego do fantástico em *Il visconte dimezzato*, representou uma fuga ao peso em direção à liberdade de pensamento. Outra proposta também se delineia no mesmo texto:

No começo de toda história que escrevi existe uma imagem que gira em minha cabeça, vinda não se sabe de onde e que talvez eu carregue durante anos. Pouco a pouco me dá vontade de desenvolver essa imagem numa história com princípio e fim, e ao mesmo tempo – mas os dois processos são com frequência paralelos e independentes – convenço-me de que ela encerra algum significado. (CALVINO, 2014, p. 9)

O processo de escrita descrito remete à proposta da visibilidade teorizada pelo escritor, na qual Calvino distingue os já citados processos imaginativos distintos, isto é, a palavra que chega à imagem visiva e a imagem visiva que chega à palavra, ou à expressão verbal. Enquanto o primeiro processo é descrito como o que normalmente ocorre na leitura – quase como se a palavra passasse a filme em nossa cabeça -, o segundo é o mecanismo que tipicamente origina as histórias de Calvino.

Confessa, então, o autor que já há certo tempo pensava na imagem de um homem cortado ao meio, com as duas partes se movendo independentemente. Era uma imagem vaga que começava a se delinear: poderia ser um homem partido ao meio em uma guerra? Mas não uma guerra moderna, uma vez que a “sátira expressionista costumeira já estava feita e refeita” (CALVINO, 2014, p. 9), melhor seria uma guerra antiga, como a dos turcos, em que o homem seria partido por um golpe de cimitarra... Mas isso deixaria margem para pensar que a outra metade ainda estaria por aí, andando por si mesma, portanto foi escolhido o tiro de canhão, que levaria o leitor a pensar que a outra metade foi destruída.

A história foi se organizando nos moldes da proposta da exatidão, isto é, em um esquema perfeitamente geométrico de modo a seguir o pensamento de que “Partido ao meio, mutilado, incompleto, inimigo de si mesmo é o homem contemporâneo” (CALVINO, 2014,

p. 10). E se esse era o mote de *Il visconte dimezzato*, similar era o de *Il barone rampante* e de *Il cavaliere inesistente*, os quais não serão analisados neste texto.

Para Calvino, vivemos hoje em um mundo cuja individualidade mais simples é negada, e a tal ponto que as pessoas se encontram reduzidas a uma soma abstrata de comportamentos preestabelecidos. *Il cavaliere inesistente*, escrito no final da década, parte do pensamento de que “o problema hoje não é mais o da perda de parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada” (CALVINO, 2014, p. 15). Justamente sobre essa perda discorre Agamben em *O dispositivo* (2009), explicando que, se o dispositivo era o que criava sujeitos, o excesso de dispositivos (ou de imagens esvaziadas, como diz Calvino na proposta da visibilidade) já não os cria. Calvino vai além e explica:

Do homem primitivo que, sendo uno com o universo ainda podia ser chamado de inexistente porque indiferenciado da matéria orgânica chegamos lentamente ao homem artificial que, sendo uno com os produtos e com as situações, é inexistente porque não faz mas atrito com nada, não tem mais relação (luta, e por meio da luta, harmonia) com aquilo que (natureza ou história) está ao redor dele, mas só ‘funciona’ abstratamente. (CALVINO, 2014, p. 15)

Tais considerações acerca do homem contemporâneo vão ao encontro de reflexões propostas por Walter Benjamin e Giorgio Agamben. Ainda que de maneiras diversas, estes pensadores compreendem o homem contemporâneo e a própria literatura contemporânea de forma análoga a Calvino.

Benjamin reflete sobre o espírito de seu tempo por meio da alegoria, de modo a pensarmos que talvez o recurso da alegoria é que possa elaborar o pensamento sobre o que a língua, em sua incapacidade de dizer tudo, não alcança.

Como um doente, ardendo em febre, transforma em idéias delirantes todas as palavras que ouve, o espírito do nosso tempo se apropria de todas as manifestações de mundos intelectuais passados ou distantes, arrasta-os para si e, [...] incorpora-as às suas fantasias egocêntricas. (BENJAMIN, 1984, p. 76)

Cada um desses escritores em sua época pôde compreender as mudanças pelas quais passou o homem para chegar à artificialidade, ao excesso de imagens que se tornam vazias, ao “desassujeitamento” do indivíduo nos tempos recentes.

Observemos como essas imagens de fragmentação e vazio são representadas na obra ficcional do *corpus* desta pesquisa e de que forma estão presentes a Leveza e a Multiplicidade na obra. Dialogaremos com as outras propostas sempre que se fizer necessário, entretanto o enfoque será nas duas propostas citadas, uma vez que acreditamos se tratar de valores dotados de certo destaque nas obras ficcionais e que de algum modo contemplam as demais.

### 3.1 O VISCONDE PARTIDO AO MEIO: UMA OBRA MULTÍPLICE

[...] Há o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo. (CALVINO, 2015, p. 134)

A narrativa intitulada *O Visconde Partido ao Meio*, embora possua cerca de 70 páginas<sup>101</sup> é entendida e catalogada como um romance e é considerada uma das mais célebres obras de Calvino. Não se pode depreender muito de sua ambientação ou de sua localização temporal, uma vez o autor não tinha interesse em criar um romance histórico, mas, do que podemos apreender, a narrativa está ambientada entre a Boêmia e Terralba, na Itália, em meados do século XVII.

A obra se inicia afirmando que “*C’era uma guerra contro i turchi*”<sup>102</sup>, à qual se dirigia o visconde Medardo di Terralba, juntamente de seu escudeiro, Curzio. Ambos galopavam em direção ao acampamento cristão na região da Boêmia para tomarem parte na guerra, entretanto, durante o conflito, o visconde é atingido por uma bala de canhão turca que o divide em duas partes verticalmente. Acredita-se, de início, que apenas a parte direita foi salva, isto é, a metade mesquinha do visconde.

---

<sup>101</sup> A edição em português de que nos utilizamos possui 74 páginas, foi publicada em 2014 e é a primeira edição da coletânea *Companhia de Bolso*, traduzida por Nilson Moulin. Esta reúne todas as três narrativas que compõem a trilogia. Consultamos também uma edição italiana individual publicada em 2002 da editora Oscar Mondadori e, nesta, a história em si totaliza 88 páginas.

<sup>102</sup> “Havia uma guerra contra os turcos”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

Retornando a Terralba, o visconde não cessa de cometer atos cruéis, como vagar pelos campos cortando pela metade com golpes de espada tudo que lhe apetece, enviar a velha ama Sebastiana à vila dos leprosos e punir com morte qualquer ato que o desagrade. Não são poucos os atos cruéis do visconde, e o carpinteiro da região é obrigado a passar a construir somente forcas e instrumentos de tortura, além de o povo ter de lidar com o novo hábito do amo de atear fogo a campos, florestas, vilarejos e até a uma ala do próprio castelo.

Em certo momento, a metade mesquinha do visconde se interessa pela camponesa Pamela, que por sua vez não tem interesse algum por ele, e a ausência de afeto da camponesa pelo visconde acaba causando infortúnios à família desta. A reviravolta acontece quando descobrimos que a metade esquerda do visconde não havia morrido e, salva, retornou a Terralba.

A metade boa é o total oposto da direita: bondosa, procurando sempre ajudar e ser gentil. Entretanto, a bondade em demasia, desequilibrada, acaba por ser também nociva e as pessoas à volta da metade boa também acabam sofrendo, embora de maneira diversa de como sofrem sob o poder da parte que governa as terras na época, isto é, a metade direita. De início os habitantes de Terralba se alegram com a aparição do bom visconde, mas sua abnegação se mostra frequentemente desajeitada, invasiva, inconsequente, e seus sermões moralizantes são vistos como uma chateação, além do fato de que, sendo uma pessoa excessivamente pacifista, nada faz para deter a metade mesquinha.

Também a parte bondosa se interessa por Pamela, embora obtenha tanto sucesso quanto a outra em cortejá-la. Após uma tentativa de golpe frustrada de se casar com a camponesa, a metade mesquinha decide desafiar a outra para um duelo, o qual nenhuma das duas consegue vencer, ficando ambas gravemente feridas. A saída encontrada pelo médico para salvá-las é uni-las novamente em um só ser. Depois de ter se tornado um indivíduo inteiro, composto tanto de bondade quanto de maldade, o visconde pede Pamela em casamento. Com seu visconde completo e não mais polarizado Terralba retorna aos tempos de paz.

O narrador de *Il Visconte Dimezzato* é homodiegético. Trata-se do filho bastardo de uma jovem da nobreza e um homem comum, que, ficando sem pais, cresceu na corte do tio, o visconde.

O teor da fábula é explicado pelo próprio Calvino. Segundo ele, o ressentimento pela época em que vivia o leva a escrever: “Assim, zangado comigo e com tudo, dediquei-me [...] a escrever *O visconde partido ao meio*, em 1951” (CALVINO, 2014, p. 8). Explicamos as mudanças que estavam ocorrendo e como as histórias de *partigiani* que Calvino contava já não tinham lugar, mas para além disso há um motivo particular que foi um divisor de águas na trajetória do escritor, isto é, a morte de seu pai e o suicídio de Cesare Pavese. Mario Barenghi (2009) nos traz mais explicações e acrescenta ainda um motivo para a escrita do romance:

*La scomparsa ravvicinata di due figure di autorità così rilevanti non sarà estranea alla decisione di Calvino di concedersi una breve evasione: dato che i suoi sforzi di dare una complessa e articolata rappresentazione realistica della società italiana contemporanea non sortiscono gli esiti sperati, egli si prende una pausa per dedicarsi, anziché al libro che sente di dover scrivere, a un libro che gli sarebbe piaciuto leggere.* (BARENGHI, 2009, p 18)<sup>103</sup>

Com relação a esse novo motivo descrito por Barenghi, encontramos evidências na própria apresentação da edição italiana de que nos utilizamos. Nela, diz Calvino: “*Quando ho cominciato a scrivere Il visconte dimezzato, volevo soprattutto scrivere una storia divertente per divertire me stesso, e possibilmente gli altri*” (CALVINO, 2002a, p. V)<sup>104</sup>.

Calvino expressa um desejo de leveza ao se referir a “*una storia divertente*” tanto para o escritor quanto para o leitor. O escritor acrescenta que

*in un racconto come questo l'aspetto di funzionalità narrativa e, diciamo, di divertimento, è molto importante. Io credo che il divertire sia una funzione sociale, corrisponde alla mia morale; penso sempre al lettore che si deve sorbire tutte queste pagine, bisogna che si diverta, bisogna che abbia anche una gratificazione; questa è la mia morale: uno ha comprato il libro, ha pagato dei soldi, ci investe del suo tempo, si deve divertire. Non sono solo io a pensarla così, ad esempio anche uno scrittore molto attento ai contenuti come Bertold Brecht diceva che la prima funzione sociale di*

<sup>103</sup> “O desaparecimento próximo de duas figuras de autoridade tão relevantes não será estranho à decisão de Calvino de conceder-se uma breve fuga: dado que seus esforços de fazer uma completa e articulada representação realística da sociedade italiana contemporânea não surtem o êxito esperado, ele faz uma pausa para dedicar-se, ao invés de a um livro que sente que deve escrever, a um livro que ele gostaria de ler” (Tradução nossa).

<sup>104</sup> “Quando comecei a escrever *O visconde partido ao meio*, queria acima de tudo escrever uma história divertida para divertir a mim mesmo, e possivelmente aos outros” (Tradução nossa).

*un'opera teatrale era il divertimento. Io penso che il divertimento sia una cosa seria.* (CALVINO, 2002a, p. VII)<sup>105</sup>

Há, durante toda a narrativa, aspectos fantásticos e fabulescos que têm como propósito esse divertimento, e entendemos que o divertimento também pode ser o elemento impulsionador da leveza. Um exemplo disso é quando Calvino desenha a imagem insólita de Pâmela com seus animais:

*Pamela stava sempre nel bosco. S'era fatta un'altalena tra due pini, poi una più solida per la capra e un'altra più leggera per l'anatra e passava le ore a dondolarsi assieme alle sue bestie.* (CALVINO, 2002a, p. 69)<sup>106</sup>

*Si cucì un vestito bianco con il velo e lo strascico lunghissimo e si fece corona e cintura di spighe di lavanda. Poiché di velo avanzava ancora qualche metro, fece una veste da sposa per la capra e una veste da sposa anche per l'anatra, e corse così per il bosco, seguita dalle bestie, finché il velo non si strappò tutto tra i rami, e lo strascico non raccolse tutti gli aghi di pino e i ricci di castagne che seccavano per i sentieri.* (CALVINO, 2002a, p. 85)<sup>107</sup>

Também o humor do escritor aparece em diversos trechos, como estes que envolvem a personagem do Dr. Trelawney e a de Esaú, filho mais novo dos huguenotes:

*Era stato medico sulle navi per tutta la sua vita e aveva compiuto viaggi lunghi e pericolosi, tra i qualli quelli con il famoso capitano Cook, ma non*

---

<sup>105</sup> “em uma narrativa como essa o aspecto da funcionalidade narrativa e, digamos, de divertimento, é muito importante. Eu acredito que o divertir seja uma função social, corresponde à minha moral; penso sempre no leitor que deve absorver todas essas páginas, é preciso que se divirta, é preciso que tenha uma gratificação; esta é a minha moral: alguém comprou o livro, pagou com dinheiro, gasta seu tempo com isso, deve se divertir. Não sou só eu a pensar assim sobre isso, por exemplo também um escritor muito atento aos conteúdos como Bertold Brecht dizia que a função social primária de uma obra teatral era o divertimento. Eu penso que o divertimento seja uma coisa séria” (Tradução nossa).

<sup>106</sup> “Pâmela continuava no bosque. Construíra um balanço entre dois pinheiros, depois um mais sólido para a cabra e outro mais leve para a pata e passava as horas balançando junto com seus animais”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>107</sup> “Ela fez um vestido branco com véu e a cauda muito comprida, e cinto e grinalda com espigas de lavanda. Como ainda estavam sobrando alguns metros de véu, fez uma roupa de noiva para a cabra e outra para a pata, e correu para o bosque, seguida pelos animais, até que o véu se rasgasse todo entre os campos e a cauda juntasse todas as agulhas de pinheiro e as cascas de castanha que secavam pelos caminhos”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

*aveva mai visto nulla al mondo perché era sempre sottocoperta a giocare a tresette. (CALVINO, 2002a, p. 22)<sup>108</sup>*

*S'era messo a capo d'una banda di ragazzi cattolici che saccheggiavano le campagne attorno; e non solo spogliavano gli alberi di frutta, ma entravano anche nelle case e nei pollai. E bestemmiavano più forte e più sovente perfino di Mastro Pietrochiodo: sapevano tutte le bestemmie cattoliche e ugonotte, e se le scambiavano tra loro.*

*– Ma faccio anche tanti altri peccati, – mi spiegò, – dico falsa testimonianza, mi dimentico di dar acqua ai fagioli, non rispetto il padre e la madre, torno a casa la sera tardi. Adesso voglio fare tutti i peccati che ci sono, anche quelli che dicono che non sono abbastanza grande per capire. (CALVINO, 2002a, p. 38)<sup>109</sup>*

A própria figura do médico se mostra fabulesca, engraçada e quase teatral, pois este é descrito como um homem baixo de 60 anos, com um rosto enrugado “feito uma castanha seca, sob o tricórnio e a peruca” (CALVINO, 2014, p. 37), possuindo longas pernas – desproporcionais em relação ao resto do corpo – cobertas por polainas. O narrador o compara a um grilo, até mesmo pelas longas passadas que o médico dá. Acrescenta-se a isso sua personalidade pudica, facilmente assustada pela possibilidade de ficar doente – e por isso ficando o mais longe possível dos enfermos que deveria socorrer – ou pelo mero pensamento de encontrar o visconde.

Outras figuras com aspecto cômico e por vezes até absurdo são os huguenotes, uma grande família que fugiu de perseguição religiosa na França e se radicou em Col Gerbido, região difícil de cultivar nos domínios do Visconde de Terralba. Eles são descritos como pessoas bastante austeras, carregando sempre uma expressão dura e tensa, desconfiados devido à perseguição sofrida. Diz o narrador que eles perderam no caminho para lá todos os seus livros e objetos sacros e nada mais tinham para orar, acabando por se tornar o extenuante

---

<sup>108</sup> “Fora médico de bordo a vida inteira e participara de viagens longas e perigosas, incluindo as realizadas com o famoso capitão Cook, mas jamais vira nada do mundo, pois estava sempre trancado jogando vinte e um”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>109</sup> “Tornara-se o chefe de um bando de rapazes católicos que saqueavam os campos das redondezas; e não só limpava as árvores frutíferas, mas também entravam nas casas e nos galinheiros. E xingavam mais alto e mais vezes até do que mestre Pedroprego: conheciam todos os palavrões católicos e huguenotes e os trocavam entre eles.

– Mas cometo também vários outros pecados – me explicou –, presto testemunhos falsos, me esqueço de aguar os feijões, não respeito pai e mãe, volto para casa tarde da noite. Agora quero cometer todos os pecados possíveis; mesmo aqueles que ainda não sou suficientemente adulto para entender”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

trabalho no campo sua religião, o modo pelo qual esperavam alcançar a graça, trocando os mandamentos dos quais não mais sabiam com certeza por rígidas regras de agricultura.

Suas descrições são cheias de contradições: por não saber mais o que era pecado, multiplicavam proibições; por medo de serem sacrílegos, evitavam sequer mencionar o nome de deus ou sequer formular pensamentos em questões de fé, ainda que sua gravidade absorta os fizessem parecer estar sempre pensando nisso. O escritor, em seu prefácio, chegou a admitir que procurou delinear, com essa família, uma imagem do moralismo idealista da burguesia com o qual ele identificava a própria família. Calvino afirmou que, vistos um pouco com simpatia e um pouco com ironia, estes representam um pouco sua alegoria autobiográfico-familiar, um tipo de epopeia genealógica imaginária da própria família. Nesse sentido, poderíamos ousar comparar o próprio escritor à figura de Esaú, que possui ímpetos divergentes dos de seus parentes, visto o fato já mencionado de que Calvino nadou contra a corrente ao não seguir os passos dos familiares na ciência e se voltar à área das humanidades, à literatura.

Talvez pelo modo como contamos possa parecer que o tom da narrativa para com os huguenotes seja soturno, mas Calvino é um mestre da leveza e, através de elementos absurdos, consegue subtrair o peso e transformar a narrativa em uma experiência divertida, conforme sua professada vontade. Um exemplo disso é a narração do modo como trabalhavam os huguenotes no campo sob as ordens de Ezequiel, com seus gritos de “Peste e carestia!” e seus apelidos para o visconde: Manco, Capenga, Aleijão, Arrebetado, Abúndeo, Magro, Capenga-da-outra-perna, Manco-Canhoto.

Outro grupo curioso é o dos leprosos de Prado do Cogumelo, uma aldeia que antes abrigava a prostituição mas que com o aumento de extensão da lepra se tornou o local para onde eram encaminhadas quaisquer pessoas que apresentassem sintomas. Como nada se cultivava na aldeia além uva vermelha para vinho e de ervas aromáticas e temperos que os leprosos esfregavam no corpo, a população de Terralba contribuía regularmente com doações recolhidas por Galateo, uma espécie de mensageiro entre Prado do Cogumelo e o resto de Terralba, que passava para recolher as doações tocando sua trombeta para avisar que se aproximava.

Calvino afirmou no prefácio que os leprosos representam os artistas decadentes, essa alegoria pode ser observada em trechos como os seguintes:

*Si parlava di grandi feste che accoglievano ogni nuovo giunto: da lontano si sentivano fino a notte salire dalle case dei lebbrosi suoni e canti [...] tutte le voci erano concordi nel dire che là la vita era una perpetua baldoria [...] La grande occupazione dei lebbrosi era suonare strani strumenti da loro inventati, arpe alle cui corde erano appesi tanti campanellini, e cantare in falsetto, e dipingere le uova con pennellate d'ogni colore come fosse sempre Pasqua. Così, struggendosi in musiche dolcissime, con ghirlande di gelsomino intorno ai visi sfigurati, dimenticavano il consorzio umano dal quale la malattia li aveva divisi. (CALVINO, 2002a, p. 30)<sup>110</sup>*

*Mi trovai come in un crocicchio, con lebbrosi tutt'attorno, seduti uomini e donne sulle soglie delle loro case, coi sai leceri e sbiaditi dai quali trasparivano bubboni e vergogne, e tra i capelli fiori di biancospino e anemone. I lebbrosi tenevano un concertino che avrei detto in mio onore. Alcuni inclinavano i violini verso di me con esagerati indulgi dell'archetto, altri appena li guardavo facevano il verso della rana, altri mi mostravano strani burattini che salivano e scendevano su un filo. (CALVINO, 2002a, p. 54-56)<sup>111</sup>*

De fato, os leprosos viviam de modo hedonista retirados da sociedade, e podemos observar mais adiante na narrativa que esse era o modo como lidavam com sua infeliz situação, uma vez que, após as incessantes interferências e sermões da metade boa do visconde, estes passaram a gradualmente mudar seus hábitos e tudo que lhes restou foi o sofrimento da lepra. O narrador descreve como, diante das reações escandalizadas do visconde, que desejava curar não apenas seus corpos, “*i tempi beati e licenziosi di Prato fungo erano finiti*”<sup>112</sup> (CALVINO, 2002a, p. 81) e até a música, taxada de fútil, lasciva e não

---

<sup>110</sup> “Falava-se de grandes festas que acolhiam os recém-chegados: de longe ouviam-se subir sons e cantos das casas dos leprosos até a noite [...] todos concordavam em dizer que lá a vida era uma perpétua diversão [...] A grande ocupação dos leprosos era tocar instrumentos estranhos inventados por eles, harpas com sininhos pendurados nas cordas, e cantar em falsete, e pintar ovos com pinceladas coloridas como se fosse sempre Páscoa. Assim, rodopiando com músicas dulcíssimas, com guirlandas de jasmim ao redor das faces desfiguradas, esqueciam a convivência humana da qual a doença os afastara”. Tradução de Nelson Moulin (2014).

<sup>111</sup> “[...] encontrei-me numa espécie de encruzilhada, cercado de leprosos, homens e mulheres sentados nos portais de suas casas, com roupas compridas rasgadas e desbotadas sob as quais transpareciam feridas e vergonhas, e nos cabelos, flores de pilriteiro e anêmonas. Os leprosos apresentavam um concertinho que ousaria considerar em minha homenagem. Alguns inclinavam os violinos na minha direção com movimentos exagerados do arco, outros, assim que olhava para eles, imitavam rãs, outros me mostravam estranhas marionetes que subiam e desciam num barbante”. Tradução de Nelson Moulin (2014).

<sup>112</sup> “Os tempos beatos e silenciosos de Prado do Cogumelo tinham acabado”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

inspirada de bons sentimentos foi silenciada. Com a intervenção do visconde, as mulheres não têm mais o desafogo das festividades e orgias e, vendo-se sozinhas com a doença, choram e se desesperam. Diante de tudo isso, passa-se a dizer na aldeia que das duas metades a boa é pior que a mesquinha.

O modo como a metade boa do visconde vai se revelando tão inoportuna quanto a metade mesquinha é uma ação muito bem calculada pelo escritor – nos moldes da exatidão – para provocar no leitor o divertimento que Calvino desejava. Seu projeto estético foi o de uma história baseada em efeitos de surpresa, de modo a intrigar e entreter: primeiramente nos surpreendemos com a revelação do retorno apenas da metade mesquinha e quando menos esperamos descobrimos que a outra metade, a boa, não havia morrido e retornou. E então temos a surpresa suscitada pelas ações tresloucadas da metade boa e sua falta de popularidade, uma vez que ambas as metades separadamente são difíceis de aturar, o que possui um efeito cômico, mas profundamente significativo.

É importante compreender que não há projeto estético-ideológico com intenção maniqueísta, não há indicação de reflexão sobre o bem o mal, e o próprio autor foi taxativo nessa questão. Para ele, os críticos poderiam se enveredar por uma estrada falsa dizendo que sua preocupação primeira seria essa, mas ele afirma no prefácio que não quebrava a cabeça com isso, que nem mesmo por um instante havia pensado no bem e no mal, e explica: “Como um pintor pode usar um contraste óbvio de cores porque lhe serve para ressaltar uma forma, eu usara igualmente um contraste notório para evidenciar o que me interessava, isto é, a divisão ao meio” (CALVINO, 2014, p. 10).

No prefácio da edição italiana encontramos mais detalhes sobre esse aspecto e sobre o projeto ideológico da obra:

*A me importava il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, 'alienato'. Se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura 'bene-male', l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte, e si legava a una tradizione letteraria già classica (p. es. Stevenson) cosicché potevo giocare senza preoccupazioni. Mentre i miei ammicchi moralistici, chiamiamoli così, erano indirizzati non tanto al visconte quanto ai personaggi di cornice, che sono le vere esemplificazioni del mio assunto. (CALVINO, 2002a, p. VI)<sup>113</sup>*

<sup>113</sup> “Para mim importava o problema do homem contemporâneo (do intelectual, para sermos mais precisos) partido ao meio, isto é incompleto, ‘alienado’. Se escolhi partir ao meio meu personagem de acordo com a linha

Calvino buscou, portanto, se utilizar do aspecto bem e mal porque é o que mais evidenciaria a divisão em dois, é o que criaria o máximo contraste entre as duas partes. E não é somente em *Il Visconte Dimezzato* que Calvino procura criar uma construção narrativa assim baseada em contrastes, pois isso é ainda mais evidente em *Il Cavaliere Inesistente*, com Agilulfo e Gurdulù.

Observamos que tanto as surpresas quanto os contrastes têm grande contribuição no que constitui o ritmo da narrativa. Calvino afirma no prefácio da edição italiana que “*ho cercato di mettere su una storia che stesse in piedi, che avesse una simmetria, un ritmo nello stesso tempo da racconto di avventura ma anche quase da balletto*” (CALVINO, 2002a, p. VI)<sup>114</sup>. Vemos contrastes não apenas na figura partida ao meio do visconde – entre um impulso ativista e um autodestrutivo – mas, como explica Barengi (2009), há oposição entre a austeridade severa dos huguenotes e o hedonismo despreocupado encarnado pelos leprosos, há também uma espécie de dilema entre o progresso tecnológico indiferente ao uso que será feito das novas máquinas representado por mestre Pedroprego e um saber abstrato que é incapaz de atingir a vida concreta, representado pelo dr. Trelawney.

A simetria mencionada pelo escritor se origina de um processo criado pelo jogo combinatório e, em última instância, pela multiplicidade, uma vez que é preciso haver multiplicidade de elementos para que o jogo combinatório seja possível. Falamos e ainda falaremos muito sobre o papel da Leveza, mas precisamos também compreender de que forma o valor da Multiplicidade é representativo da obra estudada.

Já sabemos que em uma obra múltipla cada sistema condiciona os demais e é condicionado por eles. Dizendo de outra forma, a obra múltipla possui a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento. Existe uma multiplicidade de formas e relações que podemos observar na narrativa que estamos examinando que ilustram esse valor defendido por Calvino nas Seis propostas

---

de fratura ‘bem-mal’, o fiz porque isso me permitia uma maior evidência de imagens contrapostas, e se ligava a uma tradição literária já clássica (por exemplo Stevenson) de forma que eu podia jogar com ela sem preocupação. Enquanto os meus amigos moralistas, chamemo-los assim, se dirigiam não tanto ao visconde quanto aos personagens circundantes, que são as verdadeiras exemplificações do meu assunto” (Tradução nossa).

<sup>114</sup> “Procurei construir uma história que se mantivesse em pé, que tivesse uma simetria, um ritmo ao mesmo tempo de conto de aventura mas também quase de balé” (Tradução nossa).

para o próximo milênio. No que se refere a personagens, vemos nobres, turcos, militares, protestantes (huguenotes), criadores de ovelhas, caçadores, cavaleiros, médico, criados, agricultores, vinicultores, leprosos, marceneiro, agentes da lei... há uma infinidade de personagens com diferentes nuances. Também há multiplicidade nos ambientes, uma vez que somos levados a campos de guerra, um castelo, bosques, aldeias, campos e, por um breve momento, até à França, acompanhando a história de como os huguenotes terminaram em Terralba. Dessa forma Calvino cria personagens e ambientes diversos de modo a apresentar uma visão pluralística e multifacetada do mundo.

Enquanto um aspecto caro ao pensamento múltiplo, o jogo combinatório é o que organiza as formas múltiplas, pois em meio a um inventário de objetos narrativos, tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Podemos observar como Calvino junta certos elementos e desenvolve suas relações, e como pega esses elementos e junta a outros, obtendo outras formas. Um exemplo de diferentes combinações está em Pâmela, nos diferentes modos e resultados de suas relações com a metade mesquinha e com a metade boa, e até na combinação entre os três. Em realidade, combinar cada uma de duas metades tão opostas com quaisquer personagens permite um jogo riquíssimo que produz uma miríade de relações diferentes.

Outro aspecto da multiplicidade está nos diferentes níveis de linguagem, que também são bem representados na comunicação do visconde. A metade boa e a metade mesquinha possuem formas bastante distintas de se comunicar verbal e não verbalmente com os demais, em especial em sua paixão por Pâmela. O primeiro sinal de comunicação entre a camponesa e o visconde mesquinho são flores do prado cortadas ao meio, e mais tarde este passa aos animais, começando pela simbólica borboleta cortada ao meio – momento em que o autor nos apresenta a alegoria de Pâmela descrita pelo visconde como uma borboleta que o havia picado.

A comunicação não verbal do visconde com Pâmela passa a ser representada por elementos fraturados que, colocados juntos, são entendidos pela moça como uma mensagem específica do mesquinho. Primeiro temos a metade de um morcego e a metade de uma medusa, que a camponesa corretamente interpretou como encontro à noite na praia. Depois temos um galo sendo devorado por insetos que vivem nos pinheiros, interpretado por ela como encontro no bosque ao amanhecer.

Quando a camponesa questiona o visconde sobre o motivo de ele destruir todas as coisas da natureza, ele afirma a ela que “*nessun altro linguaggio abbiamo per parlarci se non questo. Ogni incontro di due esseri al mondo è uno sbranarsi*” (CALVINO, 2002a, p. 47)<sup>115</sup>. O modo como o mesquinho se relaciona com os pais de Pâmela também é similar, queimando seu paiol e seu barril e afirmando que lamenta tê-los assustado, mas não sabia como entrar no assunto. Mesmo quando Pâmela fuge para o bosque atemorizada a comunicação tresloucada do mesquinho não cessa completamente, pois ele manifesta sua presença nos tristes modos que lhe são próprios, por meio de pedras rolando em direção a Pâmela, troncos em que ela se encosta que cedem e até nascentes utilizadas por ela cobertas de animais mortos. Em última instância, a fratura e a violência são o modo pelo qual o mesquinho se comunica com o mundo, o que representa uma alegoria para o modo como nós mesmos na contemporaneidade – fraturados, fragmentados – nos relacionamos com o mundo.

O visconde bom, por sua vez, mesmo não desejando trancar Pâmela em uma torre como o outro, também não oferece proposta mais tentadora à camponesa, pois para ele “*fare insieme buone azioni è l’unico modo per amarci*” (CALVINO, 2002a, p. 66)<sup>116</sup>, coisa em que Pâmela não está interessada. Em sua relação com Pâmela, o visconde bom procura ajudá-la tanto materialmente quando espiritualmente, uma vez que não apenas lhe leva tortas de maçã, mas também roupas dos pobres para costurar – ajudando-a a fazer o bem – e livros para enriquecer sua educação tida pelo visconde como grosseira.

A linguagem não verbal utilizada pela metade boa se dá principalmente entre este e o Dr. Trelawney, que passa a ajudar os doentes. Quando sai em rondas de visitas com o narrador, o médico encontra sinais deixados pelo bom visconde em forma de boas ações: panos enrolados em frutos maduros para que não se despedacem indicam que a dona da casa está com dor de dente; galinhas em uma sacada comendo e descarregando esterco em um girassol mirrado indicam que o dono da casa está com diarreia – as galinhas nutriam o girassol e serviam de aviso –; uma fileira de escargots comestíveis subindo uma escadaria são um presente, mas também um sinal de que a dona da casa possui uma doença no coração e que o doutor deveria se aproximar sem assustá-la.

---

<sup>115</sup> “não temos nenhuma outra linguagem para nos comunicar senão esta. Cada encontro de duas criaturas do mundo é uma dilaceração”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>116</sup> “Fazer boas ações juntos é a única maneira de nos amarmos”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

A chave para seu modo de ver e de se relacionar com o mundo, entretanto, está em sua conversa com Pâmela: *“Al racconto di Pamela il Medardo buono si commosse, e divise la sua pietà tra la virtù perseguitata della pastorella, la tristezza senza conforto del Medardo Cattivo, e la solitudine dei poveri genitori di Pamela (CALVINO, 2002a, p. 65)<sup>117</sup>. E a camponesa logo compreende a natureza do meio homem: “Comincio a capire che siete un pò troppo tenerello e invece di prendervela con l’altro vostro pezzo per tutte le bastardate che combina, pare quasi che abbiate pietà anche di lui” (CALVINO, 2002a, p. 65)<sup>118</sup>.*

E de fato ele tem pena de sua outra metade, pois afirma saber o que significa ser metade de um homem e não pode deixar de sofrer por ele, dando a Pamela a seguinte explicação:

*O, Pamela, questo è il bene dell’essere dimezzato: il capire d’ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo. Se verrai con me, Pamela, imparerai a soffrire dei mali di ciascuno e a curare i tuoi curando i loro. (CALVINO, 2002a, p. 65)<sup>119</sup>*

Novamente Calvino faz uma reflexão sobre o homem contemporâneo por meio de uma metade do visconde. Certamente não havia intenção do autor de querer que nos portemos como se porta a metade boa com sua bondade sem escrúpulos, mas há uma grande compreensão do humano e da contemporaneidade nas reflexões do escritor, uma que compreende a incompletude e a nossa relação com ela.

---

<sup>117</sup> “Diante do relato de Pamela, o Medardo bom se comoveu e dividiu sua piedade entre a virtude perseguida da pastora, a tristeza sem conforto do Medardo mau, e a solidão dos pobres pais da moça”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>118</sup> “Começo a ver que o senhor é manso demais e em vez de discutir com sua metade por tudo o que ela apronta de errado, até parece que sente pena também dele”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>119</sup> “Ó Pamela, isso é o bom de ser partido ao meio: entender de cada pessoa e coisa no mundo a tristeza que cada um e cada uma sente pela própria incompletude. Eu era inteiro e não entendia, e me movia surdo e incomunicável entre as dores e feridas disseminadas por todos os lados, lá onde, inteiro, alguém ousa acreditar menos. Não só eu, Pamela, sou um ser dividido e desarraigado, mas você também, e todos. Mas, agora, tenho uma fraternidade que antes, inteiro, não conhecia: aquela com todas as mutilações e as faltas do mundo. Se vier comigo, Pamela, vai aprender a sofrer com os males de cada um e a tratar dos seus tratando dos deles”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

Talvez os exemplos mais visuais de combinatória na obra sejam o visconde em si e o narrador. O que Calvino faz ao partir o visconde ao meio, colocar suas metades em relação com outras personagens e depois juntá-lo em um novamente nada mais é do que um grande ato de organização, de combinação. Quanto ao narrador, podemos vê-lo em diferentes combinações ao longo da narrativa devido à sua solidão e à sua condição, uma vez que o menino está em um entre lugar, pois não é realmente nobre e ao mesmo tempo não é súdito.

Em todas as três obras que compõem a trilogia *I nostri antenati* é possível observar um narrador-personagem em alguma medida próximo do protagonista, testemunhando suas ações e narrando-as, e em todas as três obras esse narrador é alguém com quem o público leitor poderia se identificar de forma mais imediata do que com o protagonista. No caso de *Il visconte dimezzato*, trata-se do sobrinho órfão de Medardo de Terralba. O menino nos conta suas origens e começa explicando:

*Io ero libero come l'aria perché non avevo genitori e non appartenevo alla categoria dei servi né a quella dei padroni. Facevo parte della famiglia dei Terralba solo per tardivo riconoscimento, ma non portavo il loro nome e nessuno era tenuto a educarmi.* (CALVINO, 2002a, p. 24)<sup>120</sup>

O reconhecimento do narrador enquanto parte da família foi tardio porque ele é filho da irmã mais velha de Medardo, que desonrou o nome da família ao fugir com um caçador ilegal. O menino nasceu na cabana do caçador, na floresta, e lá ficou até seu pai morrer em uma briga e sua mãe adoecer e também morrer, quando foi acolhido no castelo em virtude da piedade de seu avô, tendo crescido aos cuidados da ama Sebastiana. O fato é que os cuidados da ama são rudimentares e o menino passa muito de seu tempo sozinho, por isso encontrou no médico “*un compagno come mai ne avevo avuto*” (CALVINO, 2002a, p. 25).<sup>121</sup>

De início o vemos sempre acompanhando o médico em suas pesquisas, mas quando a ama Sebastiana é injustamente acusada pelo visconde de ter contraído a lepra e o dr. Trelawney desaparece ao invés de prestar ajuda, o menino se decepciona profundamente com o médico e passa a procurar outras companhias. Primeiro ele se dirige a Col gerbido, procurando a companhia de Esaú, filho dos huguenotes, mas esta também não lhe agrada,

<sup>120</sup> “Eu era livre como o ar, pois não tinha pais e não integrava a categoria dos servos nem a dos patrões. Fazia parte da família dos Terralba só por reconhecimento tardio, mas não assinava o nome deles e ninguém se via obrigado a educar-me”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>121</sup> “um companheiro como nunca tinha tido”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

então ele decide mais tarde procurar a ama em Prado do Cogumelo e passa algum tempo por lá. Depois seu tempo se divide entre Pâmela e dr. Trelawney, quando este passa a ajudar os doentes. Sua solidão transparece em trechos como estes: “*A me nessuno mi cercava mai, ma vedo che gli altri ragazzi erano sempre cercati dai genitori, specie quando veniva il brutto tempo, e credevo fosse una cosa importante*” (CALVINO, 2002a, p. 38)<sup>122</sup>; “*Da quando Sebastiana era sparita per il sentiero che portava al villaggio dei lebbrosi, io mi ricordavo più spesso d’esser orfano*” (CALVINO, 2002a, p. 53).<sup>123</sup>

No último capítulo, depois da junção das duas partes do visconde, o menino narra as mudanças em Terralba, mas estas não fazem muito por sua crescente solidão:

*Io invece, in mezzo a tanto fervore d’interrezza mi sentivo sempre più triste e manchevole. Alle volte uno si crede incompleto ed è soltanto giovane. Ero giunto sulle soglie dell’adolescenza e ancora mi nascondevo tra le radici dei grandi alberi del bosco a raccontarmi storie. Un ago di pino poteva rappresentare per me un cavaliere, o una dama, o un buffone; io lo facevo muovere dinanzi ai miei occhi e m’esaltavo in racconti interminabili. Poi mi prendeva la vergogna di queste fantasticherie e scappavo.* (CALVINO, 2002, p. 90)<sup>124</sup>

É interessante observar que, em sua solidão, o narrador se dedica a contar histórias para si mesmo. Para além de representar uma imagem poética, esse excerto tem algo de alusivo ao ofício do próprio Calvino enquanto escritor e parece remeter à própria escrita em curso, uma vez que este havia decidido escrever *Il visconte dimezzato* enquanto uma história para divertir a si mesmo, uma que ele gostaria de ler.

A fantasia se dissolve para o narrador que está crescendo, e este termina o livro descrevendo como, por fim, até mesmo o dr. Trelawney o abandona quando um navio inglês atraca em Terralba e o capitão Cook manda chamar o médico para continuar sua partida de

---

<sup>122</sup> “Ninguém nunca procurava por mim, mas percebia que outros rapazes eram sempre procurados pelos pais, especialmente quando o tempo estava ruim, e pensei que fosse uma coisa importante”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>123</sup> “Desde que Sebastiana desaparecera pelo caminho que conduzia à aldeia dos leprosos, lembrava-me com maior frequência de que era órfão”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>124</sup> “Ao contrário, em meio a tantos fervores de integridade, eu me sentia cada vez mais triste e carente. Às vezes a gente se imagina incompleto e é apenas jovem. Eu chegara ao limiar da adolescência e ainda me ocultava entre as raízes das grandes árvores do bosque para me contar histórias. Uma agulha de pinheiro podia representar para mim um cavaleiro ou uma dama ou um bufão; movimentava-a diante de meus olhos e me exaltava com relatos intermináveis, depois ficava com vergonha dessas fantasias e fugia”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

vinte e um. A partida do médico possui uma descrição alegórica, que tangencia o fantástico: este é içado a bordo montado em um barril de vinho *cancarone* enquanto os marinheiros entoam um hino: “Oh, Austrália”. Como estava no bosque a contar histórias a si mesmo, o narrador só soube da partida muito tarde, e mesmo gritando do cais ao médico, suplicando que o leve junto, já é tarde: “*Ma già le navi stavano scomparendo all’orizzonte e io rimasi qui, in questo mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui*” (CALVINO, 2002a, p. 91)<sup>125</sup>, implicando a saída do dr. Trelawney como uma fuga fantástica do nosso mundo, da realidade que pesa, em que o menino é deixado só.

A personagem de Dr. Trelawney tem ainda outro papel na narrativa: juntamente do carpinteiro Pedroprego, ele é uma alegoria para a ciência e a técnica distanciadas da humanidade. Já mencionamos que o médico não tinha interesse em lidar com doentes, chegava a fugir deles e preferia se envolver em suas próprias pesquisas desnecessárias, como a que buscava a cura para uma doença que aparecia somente nos grilos e não lhes causava danos. O narrador afirma, ao falar sobre o médico, que “*Era rimasto a Terralba e diventato il nostro medico, ma non si preoccupava dei malati, bensì di sue scoperte scientifiche che lo tenevano in giro, – e me con lui , – per campi e boschi giorno e notte*” (CALVINO, 2002a, p. 23)<sup>126</sup>. E acrescenta que:

*Pareva che dal punto di vista della medicina, il caso di mio zio non suscitasse nessun interesse nel dottore; ma io cominciavo a pensare ch’egli fosse diventato medico solo per imposizione familiare o convenienza, e di tale scienza non gli importasse affatto.* (CALVINO, 2002a, p. 27)<sup>127</sup>

O momento em que o médico realmente passa a se interessar por algo humano é quando o visconde mesquinho lhe pergunta por que a perna que não tem está cansada, e dr. Trelawney, ao conversar com o narrador sobre o episódio em que o visconde bom foi picado

---

<sup>125</sup>“Mas os navios já estavam sumindo no horizonte e eu continuei aqui, neste nosso mundo cheio de responsabilidades e fogos-fátuos”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>126</sup>“Ficara em Terralba, tornando-se nosso médico, porém não se preocupava com os doentes, e, sim, com suas descobertas científicas, que o mantinham ocupado – e eu junto – pelos campos e matas dias e noites. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>127</sup>“Parecia que, do ponto de vista da medicina, o caso do meu tio não suscitava nenhum interesse no doutor; mas eu começava a pensar que ele havia se tornado médico só por imposição familiar ou conveniência, e que tal ciência absolutamente não lhe importava”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

por uma aranha, deixa uma pista de que já compreendeu que a outra metade havia voltado, levantando a curiosidade do leitor ao dizer também que tempos agitados se aproximavam.

Mencionamos que também Pedroprego é uma alegoria, e talvez o seja de modo ainda mais perceptível, como podemos observar pelos excertos a seguir:

*Mastro Pietrochiodo, bastaio e carpentiere, ebbe l'incarico di costruire la forca: era un lavoratore serio e d'intelletto, che si metteva d'impegno a ogni sua opera. Con gran dolore perché due dei condannati erano suoi parenti, costruì una forca ramificata come un albero, le cui funi salivano tutte insieme manovrate da un solo argano.* (CALVINO, 2002a, p. 22)<sup>128</sup>

*In queste tragiche congiunture, Mastro Pietrochiodo aveva di molto perfezionato la sua arte nel costruire forche. Ormai erano dei veri capolavori di falegnameria e di meccanica, e non solo forche, ma anche i cavalletti, gli argani e gli altri strumenti di tortura con cui il visconde Medardo strappava le confessioni agli accusati. [...] era molto bello vederlo lavorare con tanta abilità e passione.* (CALVINO, 2002a, p. 28)<sup>129</sup>

O carpinteiro tem aflições em relação a suas criações, uma vez que servem para torturar e matar inocentes, questionando-se sobre isso, mas seus questionamentos de nada adiantam, pois ele trata de expulsá-los da mente e se esforça para fazer projetos cada vez mais bonitos e engenhosos. Diz ele: “*Devi dimenticarti lo scopo al quale serviranno [...] Guardali solo come meccanismi. Vedi quanto sono belli?*” (CALVINO, 2002a, p. 29)<sup>130</sup>. Dados esses exemplos, fica claro de que forma ambas as personagens representam uma crítica ferrenha do escritor ao cientificismo sem alma, este muitas vezes responsável pela criação de grandes atrocidades ao longo da história moderna. Nesse cenário poderíamos usar

---

<sup>128</sup> “Mestre Pedroprego, albardeiro e carpinteiro, foi encarregado de construir uma forca: era um trabalhador sério e inteligente, que se empenhava com firmeza em toda obra. Com grande dor, porque dois dos condenados eram parentes dele, construiu uma grande forca ramificada feito uma árvore, cujas cordas subiam juntas acionadas por um único guindaste”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>129</sup> “Nesta trágica conjuntura, mestre Pedroprego havia aperfeiçoado bem a sua arte de construir forcas. Tinham se tornado verdadeiras obras-primas da carpintaria e da mecânica, e não só as forcas, mas também os cavaletes, os guindastes, e os demais instrumentos de tortura com os quais o visconde Medardo arrancava as confissões dos acusados [...] era um grande prazer vê-lo trabalhar com tanta habilidade e paixão”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>130</sup> “Tem de esquecer o fim para o qual servirão [...] Olhe-os só como mecanismos. Vê como são bonitos?”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

como exemplo as máquinas de guerra, esta que é um tema já trabalhado por Calvino em seu primeiro romance e que nunca deixou de reverberar no escritor.

Vemos também em *Il visconte dimezzato*, no primeiro capítulo, um retrato de guerra e, ainda que este não seja o enfoque da obra, é inevitável observar o modo como o escritor nos apresenta a entrada do visconde na guerra contra os turcos, devido às imagens densas e cheias de significado alegórico que se nos apresenta no início do livro.

No cenário encontrado por Medardo veem-se muitos dedos pelo campo, cortados para lhes tirarem os anéis, e cavalos correndo para fugir da nuvem de moscas que circunda o campo, zumbindo por montanhas de excrementos. Vê-se também pavilhões de cortesãs, as mais lindas de todos os exércitos, mas tão sujas e empestadas que nem os turcos as desejariam: “*Ormai non son più soltanto cariche di piattole, cimici e zecche, ma indosso a loro fanno il nido gli scorpioni e i ramarri*” (CALVINO, 2002a, p. 6)<sup>131</sup>. Mas talvez a imagem mais emblemática da guerra seja a dos cadáveres de pássaros e homens:

– *A fúria di mangiare i morti di peste, la peste ha preso anche loro, – e indicò con la lancia certi neri cespugli, che a uno sguardo più attento si rivelavano non di frasche, ma di penne e stecchite zampe di rapace [...] In groppi di carcasse, sparsi per la brulla pianura, si vedevano corpi d'uomo e donna, nudi, sfigurati dai bubboni e, cosa dapprincipio inspiegabile, pennuti: come se da quelle loro macilente braccia e costole fossero cresciute nere penne e ali. Erano le carogne d'avvoltoio mischiate ai loro resti.* (CALVINO, 2002a, p. 4)<sup>132</sup>

A cena escrita por Calvino é mais profundamente representativa da brutalidade da guerra do que qualquer descrição de batalha que poderíamos encontrar. O escritor nos apresenta uma imagem impactante e densa de como homem pode se confundir com animal em meio à brutalidade bélica. Entretanto, apesar de imagens tão pesadas, Calvino contrapõe o peso com os efeitos de leveza da juventude de Medardo – que vai para a guerra por um

---

<sup>131</sup> “Além de carregadas de chatos, percevejos e carrapatos, agora até os escorpiões e os lagartos fazem ninhos sobre elas”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

<sup>132</sup> “– À força de comer as vítimas da peste, a peste os atacou também. – E apontou com a lança certas moitas escuras que a um olhar mais atento se revelavam não de plantas, mas de penas e pés ressecados de aves de rapina [...] Em montes de carcaças, espalhadas pela planície árida, viam-se corpos de homens e mulheres, nus, desfigurados pelas marcas da peste e, coisa a princípio inexplicável, penugentos, como se daqueles braços macilentos e costelas tivessem crescido penas pretas e asas. Eram as carcaças de abutres misturadas com as sobras deles”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

misto de empolgação e curiosidade de conhecer os turcos – e as cenas absurdas com nuances de humor do acampamento.

O ponto fulcral de nossa análise e motor do texto como um todo é a simbologia do homem partido ao meio e de como ele representa um pensamento contemporâneo, nos moldes de Giorgio Agamben, portanto é com ele que encerraremos este estudo. Sabemos que, com uma narrativa cheia de alegorias, o visconde em si é a alegoria primeira e uma personagem emblemática. Pudemos observar ao longo do texto o quão insólito o visconde pode ser, com seu cavalo que pula pedras como se fosse cria de uma cabra, especialmente em cenas como de sua junção, quando abre os olhos e cada metade do rosto possui uma expressão diferente até tudo se normalizar e ele voltar a ser um.

Seus momentos mais dignos de nota, porém, se dão quando discursa sobre sua condição e sobre a condição humana de modo geral – seja pela meia boca boa, seja pela meia boca mesquinha –, e o embate entre as duas metades no último capítulo, disputando Pamela.

Em um de seus discursos, a metade mesquinha diz ao narrador:

*– Così si potesse dimezzare ogni cosa intera, – disse mio zio coricato bocconi sullo scoglio, carezzando quelle convulse metà di polpo, – così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso, e l'auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani. (CALVINO, 2002a, p. 43-44)<sup>133</sup>*

Ainda que de maneiras diversas, ambas as metades do visconde acreditam e pregam que há obtusidade em ser inteiro. Barenghi (2009) afirma que a uma renúncia à inteireza corresponde um aumento de autoconsciência, perspicácia e capacidade operativa, isto é, o

---

<sup>133</sup> “ – Que se pudesse partir ao meio toda coisa inteira – disse meu tio, de bruços no rochedo, acariciando aquelas metades convulsivas de povo –, que todos pudessem sair de sua obtusa e ignorante inteireza. Estava inteiro e para mim as coisas eram naturais e confusas, estúpidas como o ar: acreditava ver tudo e só havia a casca. Se você virar metade de você mesmo, e lhe desejo isso, jovem, há de entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros. Terá perdido a metade de você e do mundo, mas a metade que resta será mil vezes mais profunda e preciosa. E você há de querer que tudo seja partido ao meio e talhado segundo sua imagem, pois a beleza, sapiência e justiça existem só no que é composto de pedaços” Tradução de Nilson Moulin (2014).

sujeito incompleto – porque mutilado, alienado e imaturo – tem uma visão mais lúcida e penetrante e é mais motivado a agir.

Fazendo quase uma ode à divisão, ambas as metades afirmam que ser partido permite atingir novos níveis de compreensão do mundo, da compreensão da dureza e da crueldade do mundo, e também da compaixão e do altruísmo, como lembra Barenghi. A diferença, além disso, está no credo da metade boa de que todos nós já somos partidos.

O outro momento que mencionamos é como um encontro apocalíptico, o início da luta das duas metades adquire um tom de requintada alegoria:

*C'era l'alba verdastra; sul prato i due sottili duelanti nero erano fermi con le spade sull'attenti. Il lebbroso soffiò il corno: era il segnale; il cielo vibrò come una membrana tesa, i ghiri nelle tane affondarono le unghie nel terriccio, le gazze senza togliere il capo di sotto l'ala si strapparono una penna dall'ascella facendosi dolore, e la bocca del lombrico magiò la propria coda, e la vipera si punse coi suoi denti, e la vespa si ruppe l'aculeo sulla pientra, e ogni cosa si voltava contro se stessa, la brina delle pozze ghiacciava, la foglia secca diventava terra, e la gomma spessa e dura uccideva senza scampo gli alberi. Così l'uomo s'avventava contro di sé, con entrambe le mani armate d'una spada. (CALVINO, 2002a, p. 87)<sup>134</sup>*

Quando uma metade se volta contra a outra em combate, a própria estrutura do mundo parece se atacar. Em outra imagem poética e significativa, vemos que os ataques de cada um não são contra sua contraparte, mas contra a parte que falta em cada um, a parte onde ele próprio deveria estar, e por fim se atingem em suas linhas divisórias, entre o ponto em que seus corpos não existem e o ponto em que começam a existir.

*Anche il corpo del Gramo ora buttava sangue per tutta l'enorme antica spaccatura: i fendenti dell'uno e dell'altro avevano rotto di nuovo tutte le vene e riaperto la ferita che li aveva divisi, nelle sue due facce. Ora*

---

<sup>134</sup> “O amanhecer tendia para o verde; no prado, os dois magros antagonistas negros estavam com a espada em riste. O leproso soprou o chifre: era o sinal; o céu vibrou feito uma membrana repuxada, os esquilos nas tocas afundaram as garras no húmus, as pegas sem tirar a cabeça de sob as asas arrancaram uma pena da axila provocando dores, e a boca da minhoca mordeu o próprio rabo, e a víbora se picou com seus colmilhos, e a vespa rompeu o ferrão na pedra, e cada coisa se voltava contra si mesma, a geada das poças se congelava, os líquens se petrificavam e as pedras viravam líquen, a folha seca se fazia terra, e a goma espessa e dura matava as árvores sem piedade. Assim, o homem se arrojava contra si mesmo, com ambas as mãos armadas de uma espada”. Tradução de Nilson Moulin (2014).

*giacevano riversi, e i sanguì che già erano stati uno solo ritornavano a mescolarsi per il prato. (CALVINO, 2002a, p. 89)<sup>135</sup>*

O visconde é salvo pelo dr. Trelawney, que o une e o transforma em um ser inteiro novamente, deixando de ser duas metades de bondade e maldade para se tornar uma mistura de ambos, do modo como era antes, mas com a experiência de ambas as partes – um retorno na diferença – o que faz o narrador julgar que devia ser muito sábio. Depois de todo o incidente acabado, o visconde faz um bom governo, tem diversos filhos e vive feliz, mudando a vida de todos para melhor, ainda que, como afirma o narrador, não basta um visconde completo para que o mundo inteiro fique completo.

Concluimos que, mesmo que todos esperassem e tenham gostado que o visconde se tornou um novamente, o brilho da narrativa sempre será o homem partido ao meio, seja por sua figura única enquanto personagem que chove em nossa imaginação, seja pelo que representa enquanto emblema do contemporâneo, tão brilhantemente pensado por Italo Calvino.

Para Agamben (2009), a contemporaneidade é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e ao mesmo tempo toma distância. O filósofo nos explica que “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não conseguem manter o olhar fixo sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Mas não basta ao contemporâneo apenas manter o olhar fixo, é preciso perceber em seu tempo não as luzes, mas o escuro, é preciso não se deixar cegar pelas luzes do século e observar o escuro, observar tudo aquilo que necessita de explicação.

Ao compreender que Italo Calvino é um escritor contemporâneo, estamos falando dessa noção de homem contemporâneo, isto é, um homem que é visceralmente contemporâneo ao seu tempo porque dele não foge, porque consegue observar a obscuridade e entrever aspectos do mundo que a maioria não consegue. Nesse contexto entra o visconde e todas as reflexões dele derivadas sobre o homem contemporâneo – no sentido mais usual – enquanto ser partido ao meio, mutilado, incompleto e inimigo de si mesmo.

---

<sup>135</sup> “Agora também o corpo do mesquinho jorrava sangue pela enorme ruptura: as estocadas de um e de outro tinham rompido de novo todas as veias e reaberto as feridas que os tinham dividido, em suas duas fatias. Agora jaziam revirados, e os sangues que já tinham sido um só voltavam a misturar-se pelo prado”. Tradução de Nilson Moulin (2014).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Não quero falar de mim mas seguir de perto o século, o rumor e a germinação do tempo.*  
(MANDELSTAM, 2000, p. 14)

Filósofos e poetas tais como Friedrich Nietzsche e Óssip Mandelstam fizeram referência ao século XIX como o século da História. Diziam eles que homens de seu tempo eram seres devorados pela febre da história, viviam em uma cultura histórica embasada em nostalgia e, muitas vezes, desconectados do tempo a que irrevogavelmente pertenciam. Ousamos dizer que tal febre não cessou de incomodar pensadores e poetas que os sucederam.

Para o pensador das humanidades existe a necessidade de atualidade, mas não se trata de simplesmente estar no presente levianamente, ou desligado do passado, é necessário estar em dissociação com nosso presente, saber se distanciar para observá-lo. O contemporâneo vive seu tempo plenamente, mas não coincide perfeitamente com ele, não se adequa às suas pretensões, não se deixa cegar por suas luzes.

Apresentamos, ao longo deste texto, os mais variados aspectos da atuação de Italo Calvino com a intenção de compreender o modo como o autor lê o seu tempo e como trabalha sua visão por meio do ensaio e da literatura. Quando Calvino, em entrevista para o documentário *Un uomo invisibile*, explica seu relacionamento com a cidade de Paris, o autor afirma que gosta de estar invisível em meio à cidade das luzes, gosta de observar a grande enciclopédia que para ele é Paris. Anônimo em meio às luzes, o escritor consegue observar a cidade com olhos distanciados e ainda assim nela estar presente.

Calvino se porta dessa forma em relação ao mundo durante toda a sua carreira, e vemos exemplos disso tanto em seus escritos não-literários – em sua atuação com a editoria e a crítica – quanto em seus textos literários, ambos trabalhos extensos e ricos em poética e no exercício da crítica. A experiência imediata do escritor com a guerra da liberação marcou em si impressões que não deixaram de reverberar em sua mente, e Calvino transformou essas

experiências em literatura escrevendo histórias como *Il sentiero dei nidi di ragno* e – ainda que nestes o foco não seja a experiência da guerra em si – *Il cavaliere inesistente* e *Il visconte dimezzato*. Mas o que chama a atenção na escrita de Calvino é o modo como ele retira o peso da narrativa, tentando conferir-lhe leveza por meio do fantástico, do fabulesco e de um humor por vezes irônico. Não por menos Mario Barenghi fala da trilogia *I nostri antenati* como obras dotadas de uma divertida leveza fantástica.

Dissemos que enxergar o escuro entre as luzes é ver o que necessita de explicação, e isso não faltou ao escritor, como podemos observar por seu trabalho com a teoria ao escrever *Perché leggere i classici* e *Lezioni americane*, obras nascidas da preocupação de Calvino para com a literatura e as humanidades. Os valores apresentados pelo escritor em suas obras podem ser observados em sua própria escrita, e assim pudemos observar como a Leveza e a Multiplicidade estão presentes em *Il visconte dimezzato*. Pudemos verificar como o autor constrói uma narrativa baseada em efeitos de surpresa, contrastes, símbolos e alegorias que remetem aos valores de Leveza, Multiplicidade e ao jogo combinatório.

Calvino compreende a contemporaneidade e diz que todos nos sentimos de alguma forma incompletos, todos compreendemos uma parte de nós e não outra, e buscou escrever *Il visconte dimezzato* pensando no modo como o homem contemporâneo – no sentido usual da palavra, não no de Agamben – é mutilado, incompleto, fragmentado. O autor também compreende que suas *Seis propostas para o próximo milênio* são valores necessários para que a literatura cumpra seu papel humanizador.

Para ser contemporâneo nos moldes de Agamben, porém, ainda é necessária uma relação com outros tempos, isto é, é contemporâneo “também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (AGAMBEN, 2009, p. 79). É preciso que o homem/escritor que se quer contemporâneo o seja também com os textos e autores do passado, premissa essa sublimemente cumprida por Calvino.

Calvino e Agamben, observadores arditos de sua época e da história, ambos perceberam, atentos, aquilo que acontecia ao “espírito” de seu tempo, refletindo – cada um à sua maneira – as próprias artimanhas da história, ou de concepções de história que se queria impor, ou se impunha, e teceram de modo alegórico um pensamento que é ainda válido para leituras da atualidade.

Calvino conhece os clássicos e deles se faz contemporâneo, como podemos observar ao ler suas seis propostas, uma vez que o autor se utiliza de alegorias gregas, como a de Perseu e da Medusa, e de autores clássicos de outros tempos para explicar suas propostas. Ao longo do texto das seis propostas podemos encontrar Ovídio, Guido Cavalcanti, Henry James, Giovanni Boccaccio, Miguel de Cervantes, Ludovico Ariosto, Cyrano de Bergerac, Jonathan Swift, Giacomo Leopardi, Franz Kafka, Thomas de Quincey, Paul Valéry e Dante Alighieri, somente para citar alguns.

Calvino possui uma profunda e íntima relação com a literatura e com os clássicos e sabe trazê-los para nós sempre sob uma nova luz. Para construir seu visconde partido ao meio sua mente logo se dirigiu ao duplo de Robert Louis Stevenson, com seu *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), utilizando a divisão entre bom e mau como um tema clássico da literatura, mas fazendo dele o uso que melhor se moldava aos seus objetivos, isto é, como uma forma de evidenciar os contrastes entre ambas as metades do visconde.

Outro exemplo de que Calvino busca referências no passado e sempre o renova é a personagem Pamela, que retoma o *topos* da inocente jovem perseguida, mas que de inocente nada tem, compreendendo bem as intenções do visconde e sendo ela quem propositalmente leva as duas metades ao embate decisivo que as torna um só ser novamente. O próprio *topos* do bosque, para o qual a jovem foge da perseguição do visconde, é algo retirado de uma tradição da literatura italiana, representada em obras clássicas como Orlando furioso, de Ariosto. Barengi nos lembra que há outras referências na obra, como o dr. Trelawney, cujo nome foi retirado de *Treasure island* (1882), outro livro de Stevenson.

Não seriam poucos os exemplos que encontraríamos se os buscássemos em outras obras de Calvino, mas estes nos iluminam para esclarecer o homem contemporâneo que é o escritor. Enquanto um literato que enxerga as sombras nas luzes de seu tempo, que olha para a Medusa pelo escudo de Perseu, Calvino nos entrega a chave para compreender a contemporaneidade: para qualquer lado que nos viremos todos se encontram sob o signo do homem partido ao meio.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALAZRAKI, Jaime. *¿Qué es lo neofantástico?* In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O Neofantástico: Uma Proposta Teórica do Crítico Jaime Alazraki. In.: **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 36-44. Disponível em: <file:///D:/Downloads/13008-31168-1-SM%20(1).pdf> Acesso em: 12 Fev. 2019.

ARROYO, Francesc. **Giorgio Agamben: “O estado de exceção se tornou norma”**. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660\\_628743.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660_628743.html). Acesso em: 14 abr. 2019.

BARENGHI, Mario. **Calvino**. Bologna: il Mulino, 2009.

\_\_\_\_\_. **Italo Calvino, le linee e i margini**. Bologna: il Mulino, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORTOLINI, Neide das Graças de Souza. **Imagens no vazio**: estudos da trilogia Os Nossos Antepassados, de Italo Calvino. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

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

\_\_\_\_\_. **Por que ler os Clássicos?** Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

\_\_\_\_\_. *Lezioni americane: sei proposte per Il prossimo millennio*. Milano: Oscar Mondadori, 1993b.

\_\_\_\_\_. *Il visconte dimezzato*. Milano: Oscar Mondadori, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Il barone rampante*. Milano: Oscar Mondadori, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Il cavaliere inesistente*. Milano: Oscar Mondadori, 2002c.

\_\_\_\_\_. **Os nossos antepassados**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

\_\_\_\_\_. **Italo Calvino: Lettere 1940-1985**. Milano: Mondadori, 2000.

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

\_\_\_\_\_. **Mundo escrito e mundo não escrito** – artigos, conferências e entrevistas. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Assunto encerrado** – discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Eremita em Paris. In: CALVINO, I. **Eremita em Paris**: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 182-190.

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

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CORDEIRO, Juan. **Romance e viagem em As Cidades Invisíveis, de Italo Calvino**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

FERRAZ, Bruna Fontes. **O universo em um livro: As Cosmicômicas, de Italo Calvino**. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 13-25, jan.-jun. 2004.

*LETTERATURA: vedova Italo Calvino acquista commedia del marito*. Adnkronos, 2007.  
Disponível em:

<[http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2007/12/12/Cultura/LETTERATURA-VEDOVA-ITALO-CALVINO-ACQUISTA-COMMEDIA-DEL-MARITO\\_130855.php](http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2007/12/12/Cultura/LETTERATURA-VEDOVA-ITALO-CALVINO-ACQUISTA-COMMEDIA-DEL-MARITO_130855.php)>  
Acesso em: 10 ago. 2019.

LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Seleção Teresa Arijón e Bárbara Belloc. Tradução Ariadne Costa e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue editorial/Programa Sur, 2014.

MAIA, Claudia Cristina. **A imagem inalcançável do todo**. Coleções, museus, arquivos em Italo Calvino. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MAURI, Paolo. *Un'asta per Calvino*. *La repubblica*, 2007. Disponível em: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/29/un-asta-per-calvino.html>> Acesso em: 10 ago. 2019.

MANDELSTAM, Óssip. **O Rumor do tempo e viagem à Armênia**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34. 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

OLIVEIRA, Laís Mendes Velloso de. **A segunda língua: por uma leitura de paladar em Italo Calvino**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

POLI, Patrizia. *Crítica Libera: Calvino e Il fantastico*. 2012. Disponível em: <https://www.criticaletteraria.org/2012/03/critica-libera-calvino-e-il-fantastico-3.html>. Acesso em: 29 set. 2018.

PORTELA, Roberta Aparecida de Godoy. **Corpo e literatura: as dramaturgias do corpo em um encontro com a obra de Italo Calvino**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

REIS, Alcione Aparecida Roque. **A trilogia Nossos Antepassados de Ítalo Calvino: uma análise discursiva**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SÁ, Marcio Cícero de. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. Orientadora Sandra Margarida Nitri. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SANTIAGO, Maria Magda de Lima. **Aspectos da subjetividade contemporânea na análise de temas, figuras e isotopias do livro As Cidades Invisíveis, de Italo Calvino**.

2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

## **FILMOGRAFIA**

RAPETTI, Nereo. **Italo Calvino: un uomo invisibile**. Duração 28 minutos. França, 1974. Disponível em: <<https://youtu.be/6jdiCztTLQw>> Acesso em: 23 jun. 2019.