

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS – MESTRADO**

LUANA RAQUEL DA SILVA COIMBRA

**ITALO CALVINO POR ITALO CALVINO: PREFIGURAÇÕES DE *SEIS*
*PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÊNIO EM AS CIDADES INVISÍVEIS***

**TANGARÁ DA SERRA
2018**

LUANA RAQUEL DA SILVA COIMBRA

**ITALO CALVINO POR ITALO CALVINO: PREFIGURAÇÕES DE *SEIS*
*PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÊNIO EM AS CIDADES INVISÍVEIS***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários *Stictu sensu* da Universidade do Estado de Mato Grosso, sob orientação do Professor Dr. Helvio Gomes Moraes Junior.

**Tangará da Serra
2018**

COIMBRA, Luana Raquel da Silva .
C652i Italo Calvino Por Italo Calvino: Prefigurações de Seis
Propostas para o Próximo Milênio em as Cidades Invisíveis. /
Luana Raquel da Silva Coimbra - Tangará da Serra, 2018.
139 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu
(Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências
Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra,
Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.
Orientador: Helvio Gomes Moraes Júnior

1. as Cidades Invisíveis. 2. Seis Propostas para o Próximo
Milênio. 3. Ficção. 4. Crítica. 5. Italo Calvino. I. Luana Raquel da
Silva Coimbra. II. Italo Calvino Por Italo Calvino: Prefigurações
de Seis Propostas para o Próximo Milênio em as Cidades
Invisíveis.: .

CDU 81'4

LUANA RAQUEL DA SILVA COIMBRA

**ITALO CALVINO POR ITALO CALVINO: PREFIGURAÇÕES DE *SEIS*
*PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÊNIO EM AS CIDADES INVISÍVEIS***

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Universidade do Estado de Mato Grosso.
Tangará da Serra, _____ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior
Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)
Orientador

Profa. Dr.^a Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

Profa. Dr.^a Walnice Vilalva
Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Às tardes da minha infância, em que meu pai ditava as palavras para eu escrevê-las, conferindo se eu as sabia corretamente.

A ele, meu pai, meu primeiro e maior professor.

À minha mãe, com quem eu pareço mais do que penso.

Aos meus três irmãos, parte da memória de quem sou.

À Heloise, Thainá, Sophia e Elisa, crianças da minha vida, em ordem de nascimento.

Ao Andrei, o único por quem deixei todos eles.

AGRADECIMENTOS

A vida sopra uma bondade que, sem opções, atribuo ao divino. A Deus, portanto, a minha primeira gratidão.

Por meio dessa Bondade, pessoas nos chegam e tornam mais certo e prazeroso o caminho, são aquelas a que chamamos de família, de amigos e de professores.

Sou intensamente grata aos meus pais, por todo o amor e incentivo aos estudos que sempre deram a mim e aos meus irmãos.

Ao Andrei, a quem continuo chamar de "sonho" depois de ter consumado o desejo de me casar com ele: pela leveza e amor com que contagia cada um dos meus dias.

À minha amiga Aline, pela leitura atenta que fez do meu texto, por amar as palavras, por conhecê-las tão bem e por gerar em mim o desejo de sempre dar o meu melhor àquilo que me proponho a fazer; por me ensinar sobre livros, filmes e amizade.

À minha amiga Lilian, por compartilhar comigo a sua vida e a sua experiência nos estudos, fazendo de mim sua irmã de pais diferentes, e por nunca ter esquecido a nossa amizade com a distância.

Ao Professor Dr. Helvio Moraes, meu orientador, por me apontar os caminhos todas as vezes que eu não sabia por onde seguir, por acreditar tanto na minha pesquisa e por me conceder a possibilidade e a honra de estudar Calvino.

À Rosana, em quem encontro grande incentivo para a docência e para a pesquisa e a quem honrosamente imito no meu tão recente exercício de professora: por toda luz e carinho.

À Marisa, que me soprou o título deste trabalho quando eu ainda estava na graduação e aos meus outros professores da Universidade Federal de Rondônia, campus de Vilhena, que espalham luz aos meus estudos até hoje, anos passados da graduação, especialmente Osvaldo Copertino, Leandro Menegolo, Walmira Sodré, Josias Kippert, José Carlos Cintra e Ana Carolina Lopes.

À Professora Dra. Milena Magalhães, “mãe do Poeminha”, que me dá a alegria de tê-la em minha banca de defesa da dissertação.

Aos meus professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, campus de Tangará da Serra, especialmente à Professora Dra. Walnice Vilalva, que me soprou grandes ideias no período de qualificação, importantíssimas para a continuidade da minha pesquisa, e que também me concede a honra de tê-la em minha banca de defesa.

Ao Professor Dr. Pascoal Farinaccio, da Universidade Federal Fluminense, cujas aulas e postura docente me inspiraram beleza e sensibilidade ao pensamento crítico, não raramente enrijecido por um automatismo que cerca a produção acadêmica.

Ao Milton Nascimento, pela graça da música “Maria Maria”, cuja letra e ritmo me deram ânimo em dias de muito cansaço no processo da escrita.

À vida, esse grande sopro da Bondade.

RESUMO

O estudo se ocupa de uma leitura de *As cidades invisíveis* (1972), de Italo Calvino, em face dos ensaios que constituem a obra *Seis propostas para o próximo milênio* (1984-85), procurando observar os efeitos surtidos dessa relação. Interessa compreender como os dois exercícios do escritor – crítica e ficção – se comunicam, e quais as possíveis contribuições dessa relação para os estudos da narrativa. Para tanto, parte-se do pressuposto de que essa obra de 1972 apresenta uma prefiguração daquilo que o escritor desenvolveria mais tarde nas suas conferências para o Charles Eliot Norton Poetry Lectures, entre os anos de 1984 e 1985, a respeito das concepções de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Assumindo a ocorrência de determinadas interseções entre os campos, a pesquisa permite, enfim, uma reflexão acerca da narrativa do escritor italiano enquanto instância leve, rápida, exata, visiva e múltipla da palavra. As obras analisadas, por seu turno, autorizam traçar uma amostra de como a crítica e a ficção calvinianas atuam, estabelecendo um diálogo não apenas com a tradição, mas também com o devir da literatura.

Palavras-chave: *As cidades invisíveis*. *Seis propostas para o próximo milênio*. Ficção. Crítica. Italo Calvino.

ABSTRACT

This study deals with a reading of Italo Calvino's *Invisible cities* (1972), in connection with the essays that integrate the *Six memos for the next millennium* (1984-85), attempting to observe the effects of such relationship. We are interested in understanding how the two exercises of the writer - criticism and fiction - communicate, and what the possible contributions of such relationship to the studies of the narrative are. In order to do so, it is assumed that this work of 1972 presents a prefiguration of what the writer would later develop in his essays at the Charles Eliot Norton Poetry Lectures, between 1984 and 1985, on the concepts of lightness, quickness, exactitude, visibility and multiplicity. Assuming the occurrence of certain intersections among these fields, the research allows a reflection on the narrative of the Italian writer as being a light, fast, accurate, visual and multiple instance of the word. The works analyzed, in their turn, authorize to trace how Calvin's criticism and fiction perform, establishing a dialogue not only with tradition, but also with the future of literature.

Keywords: *Invisible cities*. *Six memos for the next millennium*. Fiction. Criticism. Italo Calvino.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I – ITALO CALVINO E AS FACES DE SUA ESCRITURA: O CRÍTICO, O FICCIONISTA	15
1.1 O “escritor-crítico”: operações e limites entre o Calvino crítico e o Calvino ficcionista	17
1.2 Calvino e <i>seus autores</i>: leitura, crítica e intertextualidade	22
1.3 Mundo escrito e mundo não escrito: sondagens de um projeto de escritura	Erro! Indicador não definido.
1.4 O tema da cidade em Italo Calvino e a década de 70	39
II – AS CIDADES INVISÍVEIS E AS PROPOSTAS PARA ESTE MILÊNIO.....	55
2.1 A leveza	63
2.2 A rapidez.....	75
2.3 A exatidão	89
2.4 A visibilidade	104
2.5 A multiplicidade.....	Erro! Indicador não definido.
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que a qualquer outro de seus enviados ou exploradores. (CALVINO, 1990a, p. 9).

Labirinto e poeticidade, peso e leveza, vastidão e detalhe, visível e invisível, Kublai Khan e Marco Polo. Em torno desses pares, cujos segundos elementos se confrontam com os primeiros, respectivamente, se constitui *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1923-85). A narrativa parte do diálogo de dois personagens, o viajante veneziano Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan¹, que refletem, numa conversa-enredo de cunho poético e filosófico, sobre temas aparentemente não lineares, em sua maior parte existencialistas, suscitados pela descrição das cidades fascinantes visitadas (ou imaginadas) pelo viajante.

A narrativa ocorre em dois planos confluentes. O primeiro, marcado graficamente pela forma itálica, concentra o encontro do viajante veneziano Marco Polo com o imperador Kublai Khan num espaço-tempo suspenso, materializado pelo diálogo que estabelecem. Neste plano, existe um narrador (a que nos reportaremos como comentador²), que dá abertura e encerramento ao livro, relatando o que sucede entre os dois personagens. No segundo plano, ocorrem precisamente as descrições das cidades que, no primeiro plano, Marco está descrevendo para Kublai. O veneziano é um dos diplomatas de Khan que viajam pelo território do imperador para fazer negócios e lhe trazer notícias das terras distantes que ele não conhece. Mas, para além de uma atividade por meio da qual relações entre nações são estabelecidas, a ação diplomática aqui ganha uma feição própria, porque as razões que fazem de Polo o explorador mais apreciado e indagado por Khan não são da ordem do utilitário, mas dos afetos: “*eram as narrativas mais precisas e minuciosas que o Grande Khan podia desejar; e não havia questão ou curiosidade à qual não respondesse*” (CALVINO, 1990a, p. 26). Os demais embaixadores traziam notícias sobre carestias, concussões, conjuras, minas de turquesa, preços das mercadorias, mas Marco

¹Marco Polo e Kublai Khan são duas referências históricas do século XIV e personagens de *Il Millione*, obra de Marco Polo, que narra as reais viagens que ele empreendeu pelo Oriente. Todavia, Calvino (1983, p. 39) esclarece que essas duas figuras estão na sua obra não como elementos que dirigem ou significam a narrativa pela carga histórica que têm, mas porque ele considera o *Il Milione*, tal qual *As mil e uma noites*, um “continente imaginário”, “an exotic and fantastic stage setting”. Calvino, portanto, busca narrar não o que possivelmente aconteceu entre esses dois homens, mas o que confere poeticidade à relação que toda uma tradição literária atribuiu a estas duas figuras, que se tornaram lendárias, emblemas do viajante e do governante.

²O termo é utilizado por Gomes (2008, p. 49).

falava dos “*pensamentos que ocorrem a quem toma a brisa noturna na porta de casa*” (CALVINO, 1990a, p. 27). A chegada do veneziano ao império atua, portanto, como uma inquietação e um consolo à vida taciturna do imperador, pois este chegara ao momento – aquele após o orgulho, o alívio e a melancolia de ter conquistado uma vastidão de territórios – em que descobre que o seu império, que lhe parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma e que “*a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros de suas prolongadas ruínas*” (CALVINO, 1990a, p. 9). Essa dicotomia Polo-Khan, que retrata o cenário de esmorecimento no qual Kublai estava submerso e ao qual Polo faz frente com a proposição de um modo de ver e de reinventar a realidade, aparece implícita em toda a obra e lança a ela também outros duplos, como a vastidão e o detalhe, o visível e o invisível, o leve e o pesado, o dentro e o fora. Trata-se de um processo semelhante ao que ocorre nas caracterizações das cidades, que são contrastivas entre si, como em “As cidades e os olhos” e “As cidades e os mortos”, em que aparecem cidades espelhadas e duplicadas, por exemplo; e, ainda, como se dá no próprio processo narrativo, em que uma cidade pode ser descrita de duas formas, método recorrente no grupo “As cidades e o desejo”.

A obra conta com uma estrutura complexa, geométrica, próxima do labiríntico, cujas interpretações derivam de certa decodificação das redes narrativas. Em torno de palavras-chave como a memória, o desejo, os símbolos, o nome, as trocas e outras, em *As cidades invisíveis*, Calvino eleva a palavra a um alto grau imagético, no sentido que Chklovski (1976, p. 39) atribui ao termo, isto é, a imagem poética é, no escritor italiano, um dos meios de criar uma impressão máxima, mediante um efeito de estranhamento que a arte opera, pois a ela compete o novo, o irreconhecido. A cidade de Calvino é a cidade representada, a não-reconhecida, a estranhada, porquanto é revestida do sonho, da memória e do desejo.

Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas andas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade. Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente são vistos em terra: têm todo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apoia, e, nos dias luminosos, uma sombra diáfana e angulosa que se reflete na folhagem. (CALVINO, 1990a, p. 73).

As cidades de Polo são descritas pelos aspectos corpóreos, como as escadas de Bauci, abrangendo os incorpóreos, como a sombra angulosa refletida na folhagem. O veneziano

apreende o caráter metafórico das metrópoles, de forma que a noção do “invisível” parece problematizar, à semelhança do conceito calviniano de leveza, o modo de ver o mundo: para Khan, as cidades fascinantes eram invisíveis porque inexistentes; para Polo, visíveis porque imaginadas.

Partindo da hipótese de que o livro *As cidades invisíveis* apresenta uma prefiguração daquilo que o escritor desenvolveria mais tarde nas suas conferências para o Charles Eliot Norton Poetry Lectures, entre os anos de 1984 e 1985, a respeito das concepções de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, este trabalho tem o objetivo de examinar essa obra de ficção de 1972 em face dos ensaios reunidos em *Seis propostas para o próximo milênio*, observando como os dois exercícios do escritor – crítica e ficção – se comunicam e quais os efeitos surtidos dessa relação. Assumindo a ocorrência de determinadas interseções entre esses campos, a pesquisa permite uma reflexão acerca da narrativa do escritor italiano enquanto instância leve, rápida, exata, visiva e múltipla da palavra. As obras analisadas, por seu turno, autorizam traçar uma amostra de como a crítica e a ficção calvinianas atuam, estabelecendo um diálogo não apenas com a tradição, mas também com o devir da literatura. Para tanto, organizamos esta dissertação em dois capítulos.

O primeiro, intitulado “Italo Calvino e as faces da sua escritura: o crítico, o ficcionista”, apresenta um mapeamento das principais questões que derivam da relação do escritor com o ensaio e a ficção. De início, são observados, ao lado das operações, os limites entre o Calvino ficcionista e o Calvino ensaísta, a fim de fecharmos, tanto quanto possível, as fissuras que podem rapidamente provocar equívocos nessa discussão, como, por exemplo, a escorregadela sobre a ideia de circularidade entre os dois exercícios do autor. Nesse sentido, consideramos estudos como o de Mario Barengi (2007), para quem a publicação tardia dos ensaios revela em Calvino a despreensão da roupagem de crítico no auge da sua notoriedade como ficcionista, o que, somado ao fato de sua escrita (a ficcional e a ensaística) ter passado por diferentes fases, coloca, segundo pensamos, a discussão sobre o crítico-ficcionista sob um ponto de vista histórico – isto é, as intercomunicações das escrituras parecem se dar apenas em períodos historicamente correspondentes. Logo, a circularização entre esses campos não parece se efetivar. Neste primeiro capítulo, também é observada a relação de Calvino com a tradição literária sob a noção de intertextualidade como a memória que a literatura tem de si mesma (SAMOUYAULT, 2008), que supõe uma forma de leitura que é prolongada na escrita (PERRONE-MOISÉS, 1998) e uma forma de crítica que também é criação (ELIOT, 1989). Do mesmo modo, verifica-se a correspondência entre mundo escrito e mundo não escrito, que

alude, respectivamente, à relação do escritor com seu universo literário e com o mundo exterior, este saturado de discursos, ao que o escritor vai reagir perscrutando um projeto de escritura que tenha por base a renovação da linguagem (CALVINO, 2015). Assim, parece ser no contexto dessa busca pela estima da palavra que nascem as concepções de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, observadas por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. Por fim, o primeiro capítulo também contempla o tema da cidade, situando-o na perspectiva de análise de *As cidades invisíveis* e do projeto literário que Calvino busca formar na década de 1970 sob influência da escrita combinatória.

O segundo capítulo, intitulado “*As cidades invisíveis e as propostas para este milênio*”, se detém especificamente na análise da obra de ficção, a partir de cinco grupos selecionados, que são: “As cidades delgadas”, “As cidades e o desejo”, “As cidades e os símbolos”, “As cidades e os olhos” e “As cidades e as trocas”, em face das categorias da leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, nessa respectiva relação. Os critérios de escolha dos grupos para a análise foram as particularidades temáticas e estruturais que as referentes cidades apresentam e os efeitos que surgem dessas configurações em relação às concepções de cada proposta. Assim, nos subcapítulos desta seção, abriremos um tópico para cada uma das cinco propostas, que, por sua vez, terá um subtópico destinado ao estudo de um grupo de cidades, cujas análises serão introduzidas ao texto em novos parágrafos. Nesta seção, é desenvolvida também uma reflexão sobre a questão da memória, um dos temas do livro, que atua como um núcleo estruturante da narrativa. Para pensarmos o assunto, consideramos os estudos de Bergson (1999), Agostinho (2017) e Gonçalves Filho (1988). Da mesma forma, encontramos apoio nos estudos de Bakhtin acerca da noção de dialogismo que ratificam as reflexões sobre a multiplicidade sobre a qual disserta Calvino; Hillman (1993; 2010), Bauman (1999), Sarlo (2014) e Cordeiro Gomes (2008), por sua vez, contribuem para o estudo do tema cidade e suas principais questões contemporâneas; também Hartog (1999), Bosi (1988), Cardoso (1988), Brissac (1988) e Peixoto (1988) são alguns dos estudiosos que contribuem para o exame da visibilidade, uma das propostas de Calvino. As conjecturas de Spinoza (2009) acerca dos afetos fornecem suporte às nossas observações sobre o desejo, outro tema de *As cidades invisíveis*.

O fato de o livro *As cidades invisíveis* ser aquele em que Calvino pensa ter dito mais coisas, porque conseguiu concentrar em um único símbolo todas as suas reflexões (CALVINO, 1990a, p. 85), desperta no leitor e especialmente no crítico o desafio e o desejo de observar minuciosamente a obra, de percorrer cada palavra, cada conjunto sintático, cada indício de coisa em busca de estabelecer sentidos. Em se tratando de um dos mais importantes escritores

italianos do século XX, especialmente da sua produção da década de 70 em diante, o leitor precisa, de fato, exercer um comportamento de explorador do texto, pois cada unidade escrita reúne infinitudes de significados e de relações. Um posicionamento investigativo diante de suas obras equivale ao gesto suscitado pelo que Barthes chama de *texto-leitura*, “texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos”, que decorre de um momento particular que ocorre ao leitor quando ele está em face de uma composição capaz de despertar-lhe um “afluxo de ideias, excitações, associações”, do qual é preciso tirar os olhos por um momento, “ler levantando a cabeça” (BARTHES, 2004, p. 27) – em suma, um produto da reflexão sobre a linha escrita.

I – ITALO CALVINO E AS FACES DE SUA ESCRITURA: O CRÍTICO, O FICCIONISTA

Italo Calvino foi lido e estudado desde as suas primeiras produções, fato que lhe permitiu grande envolvimento com a crítica de seu próprio trabalho. Além da produção ficcional, o relacionamento com a arte e com as demandas culturais da Itália do século XX, muitas intermediadas pelo seu ofício de editor por 12 anos na renomada editora Einaudi, um dos centros mais importantes para a difusão dos debates artísticos e intelectuais do período, permitiu-lhe construir, ao longo de sua carreira, uma extensa coleção de textos críticos, conferências, artigos, entrevistas, prefácios, traduções e cartas, acervo considerado por muitos estudiosos, como Rocco Capozzi (2004, p. 3)³, “uma mina de opiniões sobre literatura em relação à ciência, à arte, à filosofia, ao humor, ao cinema, a outros escritores, e sobre o potencial da literatura para discutir diferentes níveis de realidade”. Toda essa produção justifica a influência de suas obras em diversas áreas de expressão, como a pintura, a arquitetura, o teatro e a dança⁴. Segundo alguns estudiosos, certos textos de Calvino seriam uma espécie de “autobiografia intelectual” – é o caso das cartas, como observa Tânia Mara Moysés (2010, p. 25) em um trabalho sobre o epistolário do escritor italiano. Devido a um pendor reflexivo, que versa sobre temas diversos, alguns textos são também vistos como sendo uma “polifonia temática” (MOYSÉS, 2010, p. 25).

A intensa produção ficcional de Italo Calvino foi desenvolvida em fases distintas, o que lhe tem conferido muitas e divergentes classificações pela crítica⁵. Os seus primeiros escritos constituem a chamada “fase neorrealista”, que abrange obras como *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha dos ninhos de aranha*), de 1947, e *Ultimo viene il corvo* (*Por último vem o corvo*), de 1949. A fase seguinte, produzida entre metade dos anos 50 e metade dos anos 60, ao mesmo tempo em que é ainda muito marcada pelo ponto de vista histórico do pós-guerra, é

³ “[...] goldmine of opinions on literature in relation to science, art, philosophy, humor, cinema, other writers, and on literature’s potential to discuss different levels of reality”. Tradução nossa.

⁴ Na pintura, destacamos a obra do polonês Marcin Kolpanowicz, que cria vívidas telas a óleo, representando com intensidade as descrições das cidades de Marco Polo. Na arquitetura, Karina Puente, de Lima (Peru), iniciou o projeto de ilustrar primorosamente cada uma das cidades; também devemos mencionar a arquiteta e desenhista portuguesa Ana Aragão, que desenhou algumas das cidades e as imprimiu numa coleção de tapetes, em parceria com um dos fabricantes de tapetes mais antigos de Portugal. No teatro, *As cidades invisíveis* foram tema de diversas peças, especialmente na Itália, como no espetáculo “Le città invisibili di Italo Calvino”, dirigido pelo ator e diretor Ivan Vincenzo Cozzi, em 2016, no ArgillaTeatri, centro de cultura fundado e regido por ele, em Roma. Na dança, deve ser mencionado o espetáculo “Le Città Invisibili”, do grupo de dança ARB Dance Company, da cidade de Nápoles, Itália, sob a coreografia de Roberta de Rosa.

⁵ Anselmo Pessoa Neto (1997, p. 28) realizou um levantamento acerca das classificações que Calvino recebe pela crítica, e identificou pelo menos oito atribuições, que, segundo ele, são “suficientes para indicar o quanto o itinerário do autor é complexo”: *escritor neo-realista, fabulista, alegórico, fantástico, labiríntico, combinatório, ecológico e barthesiano*.

constituída por obras de caráter mais fabulesco e fantástico, sendo também chamada de “experimentalista”, com obras como *Le cosmicomiche* (*As cosmicômicas*), de 1965, e a trilogia *Il visconte dimezzato* (*O visconde partido ao meio*), de 1952, *Il barone rampante* (*O barão nas árvores*), de 1957, e *Il cavaliere inesistente* (*O cavaleiro inexistente*), de 1959. Esse período é considerado por Barenghi (2007, p. 9) como a pedra-angular de toda a obra calviniana, afirmação feita não no sentido de estabelecer “uma hierarquia de valor, mas de um ponto de equilíbrio, de um foco gravitacional, coincidente com o momento significativo da maturidade”⁶. É justamente nesse período que a geração de Calvino lida com as sequelas da Segunda Guerra Mundial e da Resistência Italiana (movimento político do qual o escritor fez parte), momento que está diretamente ligado a importantes transições sócio-culturais da Itália: “a passagem da agricultura à indústria, a urbanização, a imigração interna, a mutação da paisagem” (BARENGHI, 2007, p. 9)⁷. Para Barenghi, é importante compreender a obra do autor à luz da questão do dado histórico.

A década de 70 caracteriza-se precisamente pela fase da escrita combinatória, chamada de “fase pós-modernista” por alguns estudiosos, devido à estética de *Il castello dei destini incrociati* (*O castelo dos destinos cruzados*), de 1973, de *Le città invisibili* (*As cidades invisíveis*), de 1972, e de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Se um viajante numa noite de inverno*), de 1979. Nos anos de 1983, Calvino escreve o seu último livro, *Palomar* (*Palomar*), de teor mais intimista, tida por alguns críticos como autobiográfica.

No que diz respeito à produção ensaística, a escrita de Calvino compreende as seguintes obras: *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società* (*Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*), de 1980; *Collezione di sabbia* (*Coleção de Areia*), de 1984; *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (*Lições americanas: seis propostas para o próximo milênio*), de 1988; *Perché leggere i classici* (*Por que ler os clássicos*) – estas duas últimas publicadas postumamente por Esther Calvino, esposa do escritor, em 1988 e 1991, respectivamente –; e a mais recente *Mondo scritto e mondo non scritto* (*Mundo escrito e mundo não escrito*), série de artigos, entrevistas e conferências organizada por Mario Barenghi, em 2002. Essas obras, somadas a outros textos esparsos, são observadas como um retrato intelectual do escritor.

⁶“non intendo indicare il vertice di una gerarchia di valore. Mi riferisco piuttosto a un punto di equilibrio, a un fuoco gravitazionale, coincidente con il momento tipico della maturità [...]” Tradução nossa.

⁷“Il passaggio dall’agricoltura all’industria, l’urbanizzazione, l’emigrazione interna, la mutazione del paesaggio.” Tradução nossa.

O fato de as produções ficcional e ensaística calvinianas compartilharem alguns elementos semelhantes permite entrever uma comunicação entre esses dois campos de expressão. Por isso, em certos momentos, é possível encontrar tratados poéticos em seus textos teóricos e, paralelamente, noções teóricas na sua ficção. Ocorre, portanto, que a figura do Calvino ficcionista absorve diversas camadas do pensamento reflexivo acerca da literatura e de outros campos de expressão e conhecimento. Barengi (2007, p. 11)⁸ analisa, nesse sentido, que nenhuma fase da obra de Calvino é conduzida por um percurso unitário: muito pelo contrário, “um dado central da sua poética é a multiplicidade ou a multiplicação das abordagens, das perspectivas, das experimentações”.

1.1 O “escritor-crítico”: operações e limites entre o Calvino crítico e o Calvino ficcionista

A despeito das reverberações entre o ensaio e a ficção, importa ter em vista que a validade das reflexões críticas de Italo Calvino não se dá na função de explicar a sua produção ficcional, nem de fundir-se com ela, visto que sua obra criativa é vária e que não é ele mesmo, Calvino, a ocupar o cerne de suas reflexões, mas os “seus autores”. Embora sejam manifestos os elementos comuns entre o seu ensaio e a sua ficção, em certos momentos de sua carreira, como será observado ao longo deste trabalho, compreendemos que a validade de sua crítica está mais na profundidade a que levou as suas reflexões acerca da literatura em todo o seu percurso de escritor do que propriamente no interesse por dar ênfase ao seu exercício crítico ou por promover por meio dele o seu exercício ficcional. Isso fica evidente se considerarmos, por exemplo, que grande parte dos seus ensaios foram produzidos, *a priori*, para serem lidos em conferências para as quais era convidado a ministrar, e que, como crítico, produziu somente três livros de ensaios, publicados no decorrer dos anos de 1980 (*Assunto encerrado*, *Coleção de Areia* e *Seis propostas para o próximo milênio*, este último incompleto devido à sua morte). Todas as demais organizações de ensaios, artigos, cartas, conferências e entrevistas que figuram na bibliografia intelectual do autor foram realizadas postumamente por sua esposa ou por pesquisadores. Destinados a um público específico, normalmente composto por literatos, críticos e alguns leitores, são também os textos reunidos em *Assunto encerrado* e em *Seis propostas para o próximo milênio*, este último um compilado de reflexões acerca de alguns valores comuns na literatura, sobretudo a clássica, que, segundo o autor, mereciam ser

⁸ “[...] un dato centrale della sua poetica è la molteplicità o la moltiplicazione degli approcci, delle prospettive, delle sperimentazioni”. Tradução nossa.

conservados no decorrer do século XXI, tempo em direção ao qual via se insinuar uma crise do livro e da palavra.

Em *Italo Calvino, le linee e i margini*, Barenghi (2007) observa que o Calvino escritor de não-ficção nasce ao mesmo tempo que o Calvino narrador, com a diferença de que os ensaios assumem tardiamente a forma de livro autônomo: “só depois de ultrapassar o limiar dos cinquenta anos, Calvino lança mão de uma coleção de escritos não criativos, isto é, decide dar configuração completa a uma imagem própria de ensaísta” (BARENGHI, 2007, p. 129)⁹. Esse “atraso” na publicação dos ensaios talvez se deva ao fato de o escritor nunca se ter definido como crítico, mesmo considerando-se “habilitado a influenciar o leitorado sobre os livros dos outros” (MOYSÉS, 2010, p. 320). Além disso, parece haver na gênese do ensaísta a consciência da variabilidade da atuação, isto é, escrever sobre si mesmo supõe uma previsão do comportamento escritural, coisa à qual Calvino não era afeito, pois, como o próprio autor esclarece, “quase nunca punha em prática o que tinha pregado” (CALVINO, 2009, p. 6). Assim, a abstenção de envergar a roupagem de crítico quando já era consagrado como narrador coloca a discussão sobre o crítico-ficcionista sob um ponto de vista histórico. Em outras palavras, somente com a demarcação temporal da publicação dos escritos ensaísticos é que se pode cuidadosamente, ao lado da ficção historicamente correspondente, tomar para objeto de estudo essas intercomunicações das escrituras. Por isso, há que se perceber os limites entre Calvino e Calvino.

Na apresentação de *Assunto encerrado*, de 1980, por exemplo, Calvino explica as razões pelas quais decide publicar em volume os textos que escrevera durante 25 anos, reportando-se ao acervo como uma “experiência finalizada”, que possuía uma marcação no tempo e no espaço.

É colocando-se como experiência finalizada que a sequência destas páginas começa a tomar forma, a tornar-se uma história que tem seu sentido no desenho de conjunto. Sendo assim, posso agora reunir estes ensaios em volume, ou seja, posso aceitar relê-los e levá-los a ser relidos. Para fixá-los em seu lugar no tempo e no espaço. Para dar-lhes aquele afastamento necessário para que possam ser observados na justa luz e perspectiva. Para reencontrar ali o andamento das transformações subjetivas e objetivas, e das continuidades. Para compreender o ponto em que estou. Para pôr um ponto-final. Para encerrar o assunto. (CALVINO, 2009, p. 6).

⁹“Solo dopo aver oltrepassato la soglia dei cinquant’anni – cinquantasei, per la precisione – Calvino mette mano a una raccolta di scritti non creativi, cioè decide di dare configurazione compiuta a una propria immagine di saggista”. Tradução nossa.

Sob esse título, *Assunto encerrado* (em italiano *Una pietra sopra*, que literalmente se traduz *Uma pedra sobre*), Calvino encena um remate a uma imagem autoral sua que poderia ainda estar exposta por meio dos textos que representavam uma “ambição juvenil”, porque se tratava de um “projeto de construção de uma nova literatura que por sua vez servisse para a construção de uma nova sociedade” (CALVINO, 2009, p. 6). Na mesma apresentação, o autor conclui (2009, p. 6): “Certamente o mundo que hoje está diante de meus olhos não poderia ser mais oposto à imagem que aquelas boas intenções construtivas projetavam para o futuro”. Ele ainda declara que a voz que fala naqueles textos é a de um “personagem”, que, em parte, se identifica com o seu eu próprio, representado em outras séries de escritos e de atos, mas que também, em outra parte, dele se afasta. Esse personagem que habita os seus ensaios procurava “apossar-se de uma caracterização pessoal no papel que naquela época dominava o cenário: ‘intelectual engajado’” (CALVINO, 2009, p. 6). Coincidentemente, do ponto de vista histórico, é por volta dos anos de 1950, quando os textos reunidos em *Assunto encerrado* estão sendo escritos, que a ficção de Calvino é inaugurada com *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), obra de teor neorrealista que vai desdobrar a imagem daquele “intelectual engajado”, numa narrativa que retrata pela perspectiva de uma criança (o menino Pin) o tenso clima de uma Itália extremamente afetada pela Segunda Guerra Mundial. As produções ficcionais seguintes, entre final dos anos 50 e final dos 60, embora ainda marcadas pelo contexto do pós-guerra e do seu seu panorama político, passam a caminhar para o fabulesco e o fantástico, com uma narrativa mais próxima do teatral. Por sua vez, a década de 70 caracteriza a fase da escrita combinatória, nomeada por alguns estudiosos de “fase pós-modernista”, com obras cujos enredos são trabalhados em múltiplos fragmentos geométricos, como acontece em *O castelo dos destinos cruzados*, *As cidades invisíveis* e *Se um viajante numa noite de inverno*. Neste mesmo período, são produzidos ensaios como “Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório”, texto de 1967, e “Os deuses da cidade”, de 1975. Esses textos refletem, respectivamente, a procura por um projeto literário que tivesse por base uma renovação da linguagem, e, sob um ângulo poético-antropológico, a observação do contexto citadino do pós-guerra italiano.

É com o afastamento entre a sua juventude escritural e seu amadurecimento, no âmbito ensaístico e mesmo no ficcional, que o escritor percebe que se esclarece o ponto em que está e em que direção deve andar. Enquanto edita o seu *Assunto encerrado*, em 1980, Calvino poderia se ver constituído daquilo que desdobrou, no âmbito da ficção, em *O castelo dos destinos*

cruzados (1969), em *As cidades invisíveis* (1972) e em *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), ou daquilo que culminaria no seu mais distinto *Palomar* (1983), a última das suas obras.

Numa perspectiva bem próxima da noção de “personagem” que o autor alega existir nos seus primeiros ensaios, Elio Baldi (2013), em seu texto “Il ruolo del saggista”, analisa o trabalho crítico de Italo Calvino como um meio pelo qual ele se apresenta como autor, propondo um “autor-Calvino”, que é reconhecível, dados o seu estilo e as opiniões pessoais, mas que, por outro lado, não coincide com o Calvino “real”. Baldi assinala que há uma forma de crítica por meio do “filtro da personalidade do escritor, que revela algo tanto sobre o objeto de escrita, quanto sobre o próprio escritor” (BALDI, 2013, p. 29)¹⁰, ou seja, o autor-Calvino, ao passo que se dá a conhecer, esconde-se, porque não corresponde ao “Calvino autor de”; Calvino é, portanto, *l'onnipresente nascosto*, o “onipresente oculto”. Assim, qualquer estudo que considere os aspectos intercomunicativos entre o teórico e o ficcionista deve estar consciente dos traços restritivos que permeiam os contornos da pessoa do autor. Inteirada dos seus limites, esta perspectiva de análise propõe considerar aquilo que no trabalho escritural do autor, ensaísta ou ficcional, interfere, em certos momentos, em outros trabalhos seus.

Quanto às operações entre Calvino e Calvino, interessa observar as ressonâncias da designação “escritor-crítico” e como ela se aplica ao nosso objeto de estudo. Leyla Perrone-Moisés (1998) utiliza essa expressão ao fazer menção à atividade crítica de alguns escritores do século XX, que, segundo ela, perceberam a necessidade de buscar suas próprias razões para escrever e as maneiras pelas quais fazer isso. Segundo Perrone-Moisés, a crítica levada a cabo pelos escritores tem, em sua gênese, a insatisfação com os críticos tradicionais (especialmente os jornalistas), que pareciam não compreender os escritores artisticamente. Assim, os escritores-críticos passaram a desenvolver uma espécie de “contracrítica”, estabelecendo princípios próprios que norteariam seus julgamentos de valor. Portanto, ao falar de outros escritores, o escritor-crítico, para quem esse exercício parecia ter mais sentido por estar ele mesmo ligado à experiência criadora, revela escolha e valor e, ao julgar uma obra de arte, não deixa de esquadrihar um método para seu próprio aperfeiçoamento. Dessa forma, “a concepção que cada um deles tem do que é um autor ‘clássico’, ‘imortal’ ou ‘paidêumico’ repousa sobre um conjunto de valores, que ora são comuns (os da tradição ou os de seu tempo),

¹⁰“In generale i saggi danno la possibilità a Calvino di presentarsi come autore, di proporre un ‘autore-Calvino’ che sia riconoscibile, con uno stile personale e opinioni personali, ma allo stesso tempo non coincidente con il Calvino ‘reale’. Si tratta di una forma di critica attraverso il filtro della personalità dello scrittore, che rivela qualcosa sia sull’oggetto della scrittura che sul saggista stesso”. Tradução nossa.

ora pessoais, ligados aos projetos de suas próprias obras de criação” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 144).

Nesse sentido, não é improvável que Calvino, ao eleger os autores de sua predileção em *Seis propostas para o próximo milênio*, rastreie um método de desenvolvimento escritural próprio. Ao deter-se sobre a obra de outros autores, ele deixa laivos, teóricos e poéticos, que podem ser notados em certos momentos ora na sua ficção, ora no seu ensaio. É o que se pode inferir dessa obra, em que são referenciados aproximadamente 150 escritores e seus projetos artísticos e em que, ao mesmo tempo, indicam-se algumas feições da própria composição calviniana.

A concepção de que a crítica feita pelo escritor tem mais valor porque ele possui mais autoridade para tal é um partido tomado por outros escritores-críticos, como T. S. Eliot. A esse respeito, o poeta e crítico inglês acredita que o trabalho da criação (“o peneiramento, a combinação, construção, expurgo, correção, ensaio”) já constitui uma forma de crítica. Diante disso uma proposição é lançada: “Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos ‘textos críticos?’” (ELIOT, 1989, p. 58). Eliot alça voz em sua argumentação sobre esse exercício desenvolvido por ele e seus pares, o que foi comumente menosprezado sob a pretensão da inconsciência do autor.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, a escolha dos livros e autores sobre os quais Calvino escreve anuncia, no seu próprio procedimento reflexivo, uma refinada percepção enquanto leitor e escritor de literatura. As *Propostas*, enquanto produto de reflexões, são também um texto poético, sensível e apurado; essas qualidades composicionais por vezes passam por despercebidas devido ao protagonismo e ao caráter experimental das categorias propostas. De fato, ao reunir as obras que representam para o autor os ideais dos valores da leveza, da rapidez, da exatidão, da visibilidade e da multiplicidade, e ao observar como cada uma dessas categorias se processa em diferentes textos, Calvino apresenta um tratado poético que vinha ganhando feições já na sua ficção dos anos 70. Por exemplo, para discorrer acerca da leveza, além de referenciar poetas como Cavalcanti, Emily Dickinson e Leopardi, o escritor recorre à cena mítica de Medusa e Perseu, na qual este, sem se deixar petrificar, decepa a cabeça daquela, sustentando-se “sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento” (CALVINO, 1990a, p. 16). Segundo Calvino, nenhuma imagem da literatura implicaria melhor a ideia de leveza do que essa, devido à tensão do confronto entre Medusa e Perseu, um superando o poder arrebatador do outro – isso porque a leveza não prescinde do seu oposto, o peso, mas evidencia-

se em face dele. Simbolizando essa imagem, o gesto do escritor vai de encontro à petrificação do mundo, de encontro ao “olhar inexorável da Medusa”, existente na epiderme de todas as coisas. Numa noção próxima da que há na imagem mítica de Perseu e Medusa, “As cidades delgadas”, grupo de cidades rarefeitas de As cidades invisíveis, são constituídas de estruturas móveis, suspensas e intercambiáveis. Sofrônia, por exemplo, é composta de duas meias cidades: uma é a Sofrônia “de pedra e mármore e cimento”, e a outra a Sofrônia “dos tiros ao alvo e carrosséis” (CALVINO, 1990b, p. 61), das quais a primeira, de concreto, experimenta o itinerário da que é móvel, e a segunda, móvel, permanece na cidade no lugar da fixa. Instaure-se, assim, uma problematização simbólica do que deve ser conservado e do que deve ser retirado em uma cidade. Sofrônia, assim como outras que compõem o grupo, como Armila (“As cidades delgadas 3”), configura-se entre o terreno do espantoso e o do jocoso; as descrições, pelo estranhamento que suscitam, desafiam a ordem esperada das coisas. Reside, então, nesta composição corpórea da cidade, também uma alegoria da ligação do poeta com o mundo. Supõe-se ficcionalmente que as bases do que é pétreo e rígido começam a oscilar até chegarem à esfera do movente, e serem mesmo transportadas sob a caracterização do leve.

Da mesma forma, à formulação das demais categorias (rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade) podem ser associados outros fenômenos que dizem respeito à construção dessas cidades invisíveis, como será visto em detalhe no segundo capítulo deste trabalho. As operações entre Calvino e Calvino nas duas obras em questão sinalizam uma aproximação poética e mesmo histórica entre a elaboração das categorias e a composição das *Cidades*. Mesmo sendo uma revisitação de valores clássicos da poética e da retórica, e não concepções legítimas do escritor italiano, as categorias ganham, no seu discurso de 1984-1985, fisionomias próprias, no sentido de articularem a produção literária do passado em face do porvir num momento preciso da história da literatura: “Quero pois dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio” (CALVINO, 1990a, p. 11).

1.2 Calvino e seus autores: leitura, crítica e intertextualidade

Sob o ponto de vista do escritor-crítico que discorre sobre obras de arte e, com isso, evidencia a procura de um método para o próprio aperfeiçoamento, vê-se que a relação de Calvino com os seus autores de eleição justifica não somente escolha e valor, mas também fomenta uma forma de leitura continuada na escrita por meio da intertextualidade, enquanto memória da literatura (SAMOY AULT, 2008).

Italo Calvino foi um escritor que lidou com o mundo escrito nas suas mais diversas formas e destinos. Escrever e ler foram ofícios diários para ele por mais de 40 anos em sua vida. Segundo Perrone-Moisés, a estreita relação que o escritor do século XX tem com a leitura exerce um importante papel literário ao imprimir, direta ou indiretamente, elementos à escrita do autor. Nessa perspectiva, o que faz com que a literatura prossiga não é precisamente a crítica literária, “cada vez mais desprovida de critérios estáveis”, mas as “leituras ativas daqueles que a prolongarão, por escrito, em novas obras” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13). O escritor como leitor, “juiz privilegiado”, suscita, a partir do lugar que ocupa, uma *autoridade*, não no sentido de intentar definir o objeto estético do outro, mas como exercício de articular respostas possíveis, como crítico de arte, visto que “suas próprias obras são respostas articuladas às obras anteriores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13). Perrone-Moisés reflete também sobre a *escolha* das obras que suscitam essas “respostas”, atitude que supõe a eleição (portanto, uma prática idiossincrática) que o escritor faz dos livros de sua leitura. A partir dessas escolhas, o escritor inicia um diálogo, conscientemente ou não, com outros escritores do passado ou do presente, estabelecendo intertextualidades.

Se compreendermos a intertextualidade como a memória que a literatura tem de si mesma (a proposição é de Tiphaine Samoyault), o escritor-leitor não apenas parte de uma biblioteca imaginária¹¹ como recurso de sua própria constituição, mas também faz repercutir no seu próprio trabalho valores que julga importantes nas obras de outros escritores, como se vê em *Seis propostas para o próximo milênio* e em *Por que ler os clássicos*, nas quais se pode encontrar uma extensa lista dos autores-modelo de Calvino. Para Samoyault (2008), a literatura está intrínseca e duplamente ligada à memória – no seu surgimento oral, cujos “conteúdos procedem de uma obrigação da memória”, haja vista a necessidade de coleta e registro das histórias, e, em seguida, na escrita, forma na qual a literatura continua “a carregar a memória do mundo e dos homens [...]; mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão umbilical que a liga à literatura anterior [...], põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar a sua existência” (SAMOYAULT, 2008, p. 76). Assim, escrever é “repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada”, em que as atividades de leitura e de escritura “se interpenetram então como em reflexos sem fim” (SAMOYAULT, 2008, p. 78). Sem se fechar num gesto narcísico, mas exercendo retomadas e reescrituras, a memória da literatura constitui-se ludicamente, isto é, joga com modelos, com

¹¹ A biblioteca imaginária é uma noção borgeana, desenvolvida a partir do conto “A biblioteca de Babel”, integrante da obra *Ficções*, de 1972.

referências e com o já dito. Isso parece apropriado à produção de Italo Calvino, caracterizada por uma intensa relação com a tradição literária.

Em *Crítica e verdade*, Roland Barthes (2007) problematiza as aproximações entre a leitura e a escrita crítica e afirma existir um distanciamento entre ambas, já que aquela contenta-se com a obra, enquanto esta passa a contentar-se com a sua própria linguagem. Todavia, existe um meio pelo qual subsiste a pureza da leitura: o pasticho (m.q. pastiche), uma das formas de intertextualidade. Conforme o crítico francês,

Somente a leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra: o único comentário que poderia produzir um puro leitor, e que continuaria sendo tal, é o pasticho [...]. Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. Mas por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura, do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: *ler, escrever*: de um desejo a outro vai toda a literatura. (BARTHES, 2007, p. 229).

Assim, a crítica, depois de afastar-se da obra para relacionar-se consigo mesma, retoma o caminho em direção à obra, pois a crítica é metalinguagem. Nesse sentido, o trabalho ficcional de Calvino, bem como o crítico, enquanto resultado de interações entre leitura, crítica e obra, faz permanecer a literatura em duas direções: ao passado e ao porvir, movimento que Borges (2007) observou na relação entre Kafka e seus precursores. Segundo o escritor argentino,

[...] ao vocabulário crítico, a palavra ‘precursor’ é indispensável, mas indispensável também é tentar purificá-la de toda conotação polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. (BORGES, 2007, p. 130).

É assim, longe da concepção de dívida, que a noção borgeana sobre os precursores de um escritor remete a uma mobilidade nas relações entre obras, isto é, a intertextualidade não separa nem valora as produções segundo critérios de uma marcação temporal, mas legitima o encontro e as permutas entre elas, quando, por exemplo, por meio de um texto contemporâneo descobre-se um antigo ou quando se reconhecem, em um antigo, “a voz e os hábitos” de um contemporâneo, como Borges encontrou os de Kafka em textos de diversas épocas.

Quanto à relação de Calvino com os seus precursores, é possível notar que *As cidades invisíveis* estabelece uma relação particular com *Il Milione* (em português, *As viagens*), obra histórica que marcou o registro de exploradores e colonizadores, protagonizada pelo próprio

autor, o explorador Marco Polo, e por Kublai Khan, duas referências históricas do século XIII. *Il Milione* narra a convivência de um viajante com o imperador e as experiências que viveu em muitas viagens pelo Oriente. Um elemento temático, talvez o principal, que o texto de Calvino compartilha com o de Marco Polo é o da cidade. Na narrativa do explorador, encontram-se frequentemente inícios de capítulos com a seguinte formação: “Saindo dessa ponte, andam-se trinta milhas para o poente, sempre encontrando belas casas, belas estalagens, árvores e vinhas, e depois se encontra uma cidade chamada Jogüi, grande e bela” (POLO, 1997, p. 91); semelhantemente, na narrativa de Calvino ocorre: “A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia, cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas” (CALVINO, 1990b, p. 16).

Em relação à memória da literatura, vemos nas *Cidades*, assim como em *Se um viajante numa noite de inverno*, uma relação com *As mil e uma noites* no que diz respeito ao âmbito estrutural, isto é, essas narrativas calvinianas também possuem histórias dentro de histórias e um modo de narrar preciso, rítmico, envolvente. No ensaio acerca da rapidez, Calvino reflete sobre a obra árabe:

A arte que permite a Sheherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto. (CALVINO, 1990a, p. 51).

O “desejo de se ouvir o resto” é um comportamento incitado pelas *Mil e uma noites* que o leitor de Calvino parece compartilhar. Também à semelhança das narrativas de Šahrāzād, as de Marco Polo são perpassadas por constantes diálogos com o imperador Kublai Khan, o que constitui o primeiro plano da narrativa. Esse plano é, estruturalmente, o que inicia e fecha os capítulos, bem como o que inicia e encerra o livro e, por isso, pertence a uma ordem temporal e espacial distinta da que se dá nas cidades narradas por Marco. A narrativa opera ora a partir dos diálogos entre os dois personagens, ora a partir das descrições das viagens pelas cidades. A voz estruturante é distinguida, no texto, pela forma itálica e apresenta os diálogos entre Marco e Kublai sempre antes e depois das narrações sobre as cidades do viajante, conforme se vê no trecho a seguir.

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
— *Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?* — pergunta Kublai Khan.

— *A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra — responde Marco —, mas pela curva do arco que estas formam.*
Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
— *Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.*
Polo responde:
— *Sem pedras o arco não existe.* (CALVINO, 1990b, p. 79).

A escrita breve e exata confere ao livro *As cidades invisíveis* a possibilidade de ser lido tanto como romance, quanto como pequenos contos ou mesmo como pequenos poemas em prosa. Conforme afirma Castro (2007, p. 20), o livro “consegue subverter a própria noção de conto, e, pelo tamanho e pela linguagem, aproxima-se mais da poesia”. A respeito desse fenômeno, Calvino esclarece que a composição do livro se deu aos poucos, parte por parte, “como se estivesse escrevendo poemas, um a um, seguindo variadas inspirações” (CALVINO, 1983, p. 38). Embora não tenha escrito poemas, Calvino, em suas histórias curtas, não se afasta de uma estética refinada, rítmica e altamente imagética, na qual a rapidez e a concisão operam a favor da *unidade de efeito* (a proposição é de Edgar Allan Poe (2004)), que ocorre em um texto quando o conjugado de articulações narrativas é pautado pela economia dos meios, de modo a culminar numa só impressão, como geralmente ocorre no conto e no poema. Isso diz respeito à relação entre a extensão física de determinada produção literária e o efeito estético que ela pode suscitar no leitor durante o tempo de leitura. Poe compreende que a *unidade* é o ponto de maior importância em quase todas as classes de composição e que só ela pode gerar um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma” no receptor. Contudo, o autor ressalta que essa característica não pode ser preservada em estruturas mais longas, cujas leituras não podem ser concluídas numa só etapa; uma vez que o estímulo dura pouco tempo, uma estrutura extensa extinguiria gradativamente a plenitude dos sentidos.

Em 1984, Calvino escreve um ensaio sobre Jorge Luis Borges, com quem o autor diz ter sentido a tentação de formular uma “poética do escrever breve”, louvando as suas vantagens em relação ao escrever longo. O ensaio foi publicado postumamente em 1991 em *Por que ler os clássicos* e revela o apreço do escritor italiano pelas narrativas curtas, que, de fato, toma feições em algumas obras suas, como em *As cidades*, *Palomar* e *Se um viajante numa noite de inverno*. Nessa última, reflexos da “experiência Borges” são mais claramente percebidos quando aproximada do conto “El acercamiento de Amostasín”, de Borges. O conto narra uma série de acontecimentos provocados pela resenha de um livro que nunca existiu, mas em busca do qual os leitores de Borges, sem perceber que o livro e a pretensa resenha eram uma invenção, iam eufóricos às livrarias. Nesse sentido da busca pelo livro verdadeiro se dá o enredo de *Se um viajante*: um leitor (o Leitor) e uma leitora (Ludmila), protagonistas da obra, traçam

paralelamente um percurso árduo na busca de um certo livro que, a princípio, seria *Se um viajante de Italo Calvino*, mas que, subitamente é interrompido por trechos de outro romance, que é interrompido por trechos de outro, e de outro, sucessivamente, numa *mise en abyme*. Além disso, a conclusão da leitura é impedida por toda sorte de acontecimentos. Então, buscas, viagens e pesquisas são feitas incessantemente para que se encontre o livro completo. Cada acontecimento é, assim, permeado por discussões acerca de temas literários – como o livro, o leitor, o escritor, a biblioteca –, num conjugado de dez romances iniciados e interrompidos, dos quais *Se um viajante numa noite de inverno de Italo Calvino* é a narrativa-moldura. Para Silas Flannery, por exemplo, escritor idealizado de um dos dez romances, considerado por alguns estudiosos como alter-ego de Calvino, existe um livro verdadeiro a ser escrito, que se realizaria na leitura de uma mulher que ele está a contemplar por uma luneta nas proximidades de sua casa. Trata-se de uma cena em que o escritor em exercício contempla ao longe uma leitora cuja leitura é diária; diária também passa a ser a sua observação dela.

Todos os dias, antes de mergulhar no trabalho, olho a mulher na espreguiçadeira; digo a mim mesmo que o resultado do esforço antinatural a que me submeto quando escrevo deve ser a respiração dessa leitora, a transformação da leitura em processo orgânico, a corrente que conduz as frases para a atenção dela como se para um filtro, no qual se detêm por um instante, absorvidas pelos circuitos de sua mente, para depois desaparecerem, transformando-se nos fantasmas interiores da leitora, no que ela tem de mais pessoal e incomunicável. (CALVINO, 2003, p. 173).

Às vezes sou tomado por um desejo absurdo: que a frase que estou a ponto de escrever seja a mesma que a mulher está lendo naquele exato momento. A ideia tanto me sugestiona que chego a convencer-me de que é verdadeira; escrevo a frase rapidamente, levanto-me, vou à janela, aponto a luneta para controlar o efeito de minha frase em seu olhar, na dobra dos seus lábios. (CALVINO, 2003, p. 173).

A miragem passa a despertar em Silas Flannery o anseio por uma *escrita verdadeira*, que ultrapassaria os limites da mão e do papel, eclodindo na perfeição, e que se concretizaria diante dos olhos daquela leitora, porquanto ela passa a ser, para ele, o ponto de contato entre o mundo escrito e o mundo não escrito. Instaura-se, a partir disso, a proposição de uma interdependência entre o mundo não escrito e o livro a que se aspira escrever: “Às vezes me convenço de que a mulher está lendo o meu *verdadeiro* livro, aquele que há tempos eu deveria escrever e que jamais conseguirei escrever, e que esse livro está lá, palavra por palavra” (CALVINO, 2003, p. 173). Existe, no entanto, uma razão curiosa pela qual Silas Flannery não

conseguiria escrever o seu livro verdadeiro: a suposição de um movimento oposto, isto é, o de que a leitora que ele contempla lendo o contemplasse escrevendo.

E se, assim como eu a observo enquanto lê, ela me mirasse com uma luneta enquanto escrevo? Sento à escrivinha, de costas para a janela, e eis que sinto por trás de mim um olho que aspira o fluxo das frases, que conduz a narrativa em direções que me escapam. Os leitores são meus vampiros. Sinto uma multidão de leitores que olham por cima de meus ombros e se apropriam das palavras à medida que elas vão se depositando sobre a folha. Não sou capaz de escrever quando alguém me observa; sinto que aquilo que escrevo não me pertence mais. Gostaria de desaparecer, de entregar à expectativa ameaçadora desses olhos a folha posta na máquina, deixando no máximo meus dedos que batem nas teclas. (CALVINO, 2003, p. 175).

Levando em conta a apresentação que Calvino faz em seu *Assunto encerrado*, na qual expõe o seu desejo de colocar “uma pedra sobre” o que produziu na sua fase juvenil, pode-se dizer que o “desaparecimento” que Flannery deseja faz alusão à aspiração do escritor em relação à figura linear de si mesmo que ele se recusava a traçar. Se a leitora contemplasse-o escrevendo, o escritor não conseguiria mais escrever, pois escrever enquanto alguém o observa é se deixar prever, se deixar corresponder ao que o seu nome significa.

Em uma conferência intitulada “O livro, os livros”, de 1984, Calvino (2015) reflete sobre sua iniciação na escrita e diz que a sua experiência no último período da Segunda Guerra Mundial legitimou a sua atividade de escritor iniciante. Mas houve, nisto, um problema: tudo lhe parecia afetado por essa experiência. Então, ele decidiu escrever não mais o romance que esperavam dele, mas o que ele gostaria de ler.

A crise durou até quando decidi escrever não o romance que eu pensava que deveria escrever, ou que os outros esperavam que eu escrevesse, mas o romance que eu teria gostado de ler, um livro que parecesse vindo de outro tempo e de outro país, de um autor desconhecido, um velho volume encontrado no sótão, meio roído pelos ratos, ao qual pudesse me abandonar com o fascínio das leituras infantis. Foi então que eu encontrei a veia fantástica que mais tarde o público e a crítica julgaram a mais correspondente a meu temperamento. (CALVINO, 2015, p. 123).

[...] em seguida sempre procurei não ficar prisioneiro de nenhuma imagem de mim mesmo. Gostaria que cada livro que escrevo fosse o primeiro, queria que a cada vez meu nome fosse o de um escritor novo. (CALVINO, 2015, p. 123).

Para Silas Flannery, o livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não escrito posto em escrita, mas, para isso, deveria prescindir dele mesmo, escritor, visto que ele jamais conseguiria escrevê-lo. Dessa forma, o escritor deseja não existir, para que, assim, o livro exista.

Como eu escreveria bem se não existisse! Se entre a folha branca e a efervescência das palavras e das histórias que tomam forma e se desvanecem sem que ninguém as escreva não se interpusesse o incômodo tabique que é a minha pessoa! [...] Se eu fosse apenas uma mão decepada que empunha a pena e escreve... Mas o que moveria essa mão? [...]. Não sei. Não quereria anular a mim mesmo para tornar-me o porta-voz de alguma coisa definida. Só o faria para transmitir o escrevível que espera para ser escrito, o narrável que ninguém narra”. (CALVINO, 2003, p. 175).

Essas cenas de aspiração ao escritor e à escrita ideal parecem estabelecer uma comunicação com o que Calvino gostaria de realizar como ficcionista, isto é, apreender o que não é possível por causa da demanda do narrável e das condições limitadas do homem escritor.

Quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico... (CALVINO, 1990a, p. 138).

Silas Flannery parece metaforizar, ainda, o propósito do próprio livro *Se um viajante*, quando, buscando formas de alcançar o seu *livro verdadeiro*, reflete:

Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um *incipit*, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início [...]. Mas como se poderia construir esse livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente as preliminares? Encadear uns aos outros os inícios de narração, como nas *Mil e uma noites*? (CALVINO, 2003, p. 181).

Flannery potencializa o seu raciocínio acerca do livro a que aspira escrever quando busca a própria impessoalidade enquanto escritor, e considera:

Poderei um dia dizer “hoje escreve” assim como se diz “hoje chove”, “hoje venta”? Apenas quando me for natural utilizar o verbo “escrever” no impessoal poderei esperar que através de mim se exprima algo menos limitado que a individualidade de uma única pessoa [...]. O universo se expressará a si mesmo na medida em que alguém puder dizer: “Leio, logo escreve”. (CALVINO, 2003, p. 180).

O tema do livro verdadeiro na perspectiva de Silas Flannery é, portanto, resultado da idealização do leitor de si mesmo, isto é, do escritor, também enquanto leitor, que desejaria ler este livro e, portanto, o escreve. Nesse sentido, o livro “verdadeiro” resulta da afinação

entre as duas esferas elementares nas quais ele se situa, escritura e leitura, e parte da idealização dessa última para chegar à primeira, que, por sua vez, realiza-se na segunda, formando um círculo que supõe justeza e infalibilidade, sem, no entanto, tornar-se impenetrável por novas ordens de estilo, por exemplo. O movimento é performático e não dispensa o Calvino escritor de *Se um viajante numa noite de inverno* de uma analogia com Flannery. Se considerarmos a produção da última fase calviniana, a chamada “madura”, se verá que imprevisibilidade e cálculo formam as bases de cada livro novo que escreve.

Por fim, uma última cena de *Se um viajante numa noite de inverno* ajuda-nos a compreender mais um pouco do projeto artístico calviniano, especialmente porque ilumina as reflexões acerca da concepção da leveza, uma das suas propostas mais memoráveis e poéticas.

Ponho o olho na luneta e a aponto para a leitora. Entre seus olhos e a página, esvoaçava uma borboleta branca. Seja o que for que ela esteja lendo, certamente a borboleta lhe capturou a atenção. O mundo não escrito culmina naquela borboleta. O resultado que eu tenho de esperar é algo de preciso, íntimo, leve. (CALVINO, 2003, p. 17).

Na narrativa, a borboleta, cuja cor alude aos sentidos de suavidade e precisão, suporta em seu corpo fragilíssimo toda a densidade do mundo não escrito e profetiza a metamorfose desse mundo incalculável em elementos “precisos, íntimos, leves”, na sua realização em palavra.

O escritor encontra-se em busca de um experimento, de um projeto escritural. A relação com a guerra estabeleceu, talvez, a matriz de um projeto poético, comprovando na escrita a compreensão segundo a qual a leveza nasce precisamente em cenário desafiador, na presença do peso. Somada a isso, a relação de Calvino com os *seus autores* – ou precursores, para retomar a ideia dialógica de Borges – valida os próprios remodelamentos da sua escrita, como se vê nos temas de interesse da sua crítica e mesmo nos da ficção, e finalmente atesta o seu traçado literário, notadamente o da fase mais madura.

1.3 Mundo escrito e mundo não escrito: sondagens de um projeto de escritura

A figura de Calvino enquanto leitor parece constituir-se de duas principais relações simbióticas: o leitor do mundo escrito e o leitor do mundo não escrito. Interessa-nos, neste primeiro momento, observar as operações derivadas desse segundo plano – o leitor do mundo não escrito – que se forma, a princípio, de um estado de perturbação, comum a muitos artistas

e a muitos amantes da arte. Esse estado envolve o aperceber-se da incompatibilidade entre a página escrita e a realidade fora dela, a angústia de pertencer a um mundo insuficiente. Trata-se não de uma discussão psicológica da literatura, mas de uma inquietação de Calvino, que permeia as suas reflexões e que servirá de mote para a sua criação artística, como se pode inferir da sua conferência “Mundo escrito e mundo não escrito”, de 1983. São considerados também, nessa reflexão, dois de seus romances, *Palomar* e *Se um viajante numa noite de inverno*, nos quais encontramos ocorrências significativas para pensarmos a questão da leitura do mundo não escrito.

Quando me afasto do mundo escrito para reaver meu lugar no outro, naquele que costumamos chamar o mundo, feito de três dimensões, cinco sentidos, povoado por bilhões de nossos semelhantes, isso para mim equivale a repetir todas as vezes o trauma do nascimento, a dar forma de realidade inteligível a um conjunto e sensações confusas, a escolher uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser destruído. (CALVINO, 2005, p. 105).

Calvino reflete sobre o ato de fechar um livro e perder-se das histórias que a obra traz, precipitando-se numa realidade fria e incompreensível. Todavia, compreende que lhe é devido ocupar esse entre-lugar do mundo escrito e do não escrito; é para escrever que o escritor se aventura nesse mundo difícil de dominar: “escrevemos para que o mundo não escrito possa exprimir-se por meio de nós” (CALVINO, 2005, p. 105).

O artista da palavra é desafiado por duas concepções teóricas que pensam contrastivamente que o mundo não existe senão pela linguagem e que a linguagem não pode representar o mundo, que é inerentemente inapreensível. Calvino reconhece que ambas as concepções exercem fascínio sobre ele e compreende que, de um lado, a linguagem deve responder apenas a si mesma, “às suas leis internas” e, de outro, deve “fazer frente ao silêncio do mundo”. Existe, no entanto, na própria ideia de realidade, um discurso que a forma e, portanto, mesmo o mundo que se supõe palpável se dissipa. Assim, o homem está apartado irreparavelmente da experiência do “real”, mesmo quando a linguagem aparenta total objetividade, como no discurso jornalístico.

Há quem, por ter um contato com o mundo de fora, se limita a comprar o jornal todas as manhãs. Eu não sou tão ingênuo. Sei que, dos jornais, só posso extrair uma leitura do mundo feita por outros, ou melhor, feita por uma máquina anônima, especializada em escolher do pó infinito dos eventos aqueles que podem ser peneirados como “notícia”. Outros, para escapar das garras do mundo escrito, ligam a televisão. Mas eu sei que todas as imagens, até aquelas capturadas ao vivo, fazem parte de um discurso construído, assim como as dos jornais (CALVINO, 2005, p. 109).

Quanto ao nosso mundo cotidiano, ele mais nos parece escrito como um mosaico de linguagens, um muro cheio de grafites, carregado de escritas traçadas umas sobre as outras, um palimpsesto cujo pergaminho foi raspado e reescrito várias vezes, uma colagem de Schwitters, uma estratificação de alfabetos, de citações heterogêneas, de jargões, de caracteres pulsantes como aparecem na tela de um computador (CALVINO, 2005, p. 111).

Se o mundo objetivo não é autônomo, mas colonizado pela linguagem, “um mundo que carrega sobre si uma pesada crosta de discursos” e, ao mesmo tempo, é irreduzível à linguagem, artística ou não, como se pode, então, acessá-lo, superá-lo? Está instaurada, desde sempre, uma aproximação e uma distância concomitantes entre a linguagem e as coisas. Como reflete Octavio Paz (1982, p. 36), “num extremo está a realidade que as palavras não podem expressar; no outro, a realidade do homem que só pode se expressar com palavras”. Para Paz, “a palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior” (p. 43). A distância entre mundo e linguagem faz parte da natureza humana e só haveria uma forma de o homem ultrapassá-la, segundo o poeta e teórico mexicano: renunciando à sua humanidade – “seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição”. Todavia, se, hipoteticamente, essa unidade fosse alcançada, as palavras não seriam necessárias, e “o fim da separação seria também o fim da linguagem” (PAZ, 1982, p. 44).

[...] é evidente que a fusão – ou melhor, a reunião – da palavra e da coisa, do nome e do nomeado exige prévia reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo. Enquanto não se opera essa mudança, o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original. (PAZ, 1982, p. 44).

Portanto, a linguagem e com ela a arte instituíram, sobre o próprio homem, a humanidade, da qual não se pode jamais desprender-se, visto que “o homem é inseparável das palavras [...]. O homem é um ser de palavras” (PAZ, 1982, p. 36).

Calvino (2015, p. 109) analisa que o mundo sofre uma saturação de leitura, isto é, “tudo já está lido antes mesmo de começar a existir”. E não somente tudo o que vemos, “mas também os nossos olhos estão saturados da linguagem escrita” (CALVINO, 2015, p. 109). Instaura-se, com isso, uma crise da própria linguagem. O papel do escritor, desse modo, é renovar a relação da linguagem com um mundo já saturado de discursos.

Uma forma das mais poéticas e razoáveis que Calvino propõe para alcançar a renovação da linguagem é por meio do efeito de estranhamento que uma linguagem

devidamente articulada pode promover. Esse estranhamento, segundo ele, “nos impele a romper a tela de palavras e conceitos e a ver o mundo como se fosse apresentado pela primeira vez ao nosso olhar” (CALVINO, 2015, p. 111), um gesto que se inicia na escrita e culmina na leitura. Em outras palavras, a renovação da linguagem em face do mundo ocorrerá por meio de um novo modo de vê-lo ou de lê-lo, que crie uma ponte para uma nova cidade-narrativa onde a linguagem é redescoberta. Daí surge uma sondagem acerca da escrita do mínimo, da narrativa descritiva sobre seres comuns e objetos cotidianos que passam a ser vistos como novos, à semelhança do comportamento da criança, que se interessa avidamente por tudo ao seu redor. Baudelaire via precisamente na infância a chave do caráter do “pintor da vida moderna”, o incógnito Sr. C.G., que estava sempre em “estado de convalescença”, condição de quem parece voltar a ser criança e que, por isso, desfruta da “faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais” (BAUDELAIRE, 1996, p. 17). O que Calvino vislumbra é uma alternativa de recompor-se enquanto escritor em um mundo do *já dito*.

Talvez o primeiro passo para renovar uma relação entre linguagem e mundo seja o mais simples: fixar a atenção num objeto qualquer, o mais banal e familiar, e descrevê-lo minuciosamente como se fosse a coisa mais nova e mais interessante do universo. (CALVINO, 2015, p. 112).

À semelhança de Calvino, Gilvan Fogel (2007), numa reflexão sobre a forma de ver o mundo a partir de um estudo da poesia de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, considera que as coisas estão sobrecarregadas de discursos, de “valores, interpretações, significações, história, cultura”, e que já não se veem as coisas pelas coisas. Cria-se, assim, um “calo” diante de toda experiência visiva:

O calo é o hábito – o *hábito cultural* – e, porque hábito, automático, mecânico, imediato esquema estímulo-resposta, embotador e gerador de apatia, indiferença, lassidão. Vê-se então como habitualmente *se vê* ou como todo mundo vê. Assim *se sente*, assim *se pensa*. Impera a atitude que uniformiza, unidimensionaliza, homogeneiza e que é a vigência do raso, do plano, da planície, ou seja, a apatia ou a indiferença do *tudo igual*, do *mediocre*. Disso, para ver, precisamos nos despir — perder, esquecer, *desaprender*. Desaprender para ver *como se fora pela primeira vez*. Desaprender para, das coisas e nas coisas, ver as coisas — *somente* as coisas! (FOGEL, 2007, p. 40).

Existe, segundo Fogel, uma urgência de “desaprender os símbolos”, esvaziá-los dos seus significados comuns, vê-los com olhos pueris, como se fosse pela primeira vez. Isso se dá por meio da poesia, o que se pode notar nos seguintes versos de Caeiro:

Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
(PESSOA *apud* FOGEL, 2007, p. 43).

Vale mais a pena ver uma coisa sempre pela primeira vez que conhecê-la.
Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez,
E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar.
(PESSOA *apud* FOGEL, 2007, p. 43).

A essa seleção de Fogel dos versos de Caetano, talvez possamos acrescentar estes outros de “O guardador de rebanhos”, que podem iluminar a nossa reflexão sobre *As cidades invisíveis*:

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.
(PESSOA, 2012, p. 31).

Como será observado neste trabalho, é justamente este o combate de Marco em *As cidades invisíveis*: fazer abrir os olhos de Kublai para o seu próprio império, pois sua vista estava fechada à chave. A poética da visão que Calvino perscrutava a partir do final dos anos 60 vai desencadear uma das *Propostas*, a visibilidade, que em *As cidades invisíveis* parece estar presente em todo o texto. No próprio título da obra, a noção de visão é acionada imediatamente, podendo aludir à perspectiva de Kublai, o que ratifica a invisibilidade, pois ele não vê as suas próprias cidades como o estrangeiro as vê, mas também à de Marco, que legitima, pelas descrições, as possibilidades de um *vir a ser visível*. Esse paradoxo aponta para distâncias e aproximações entre o meramente visto e o visto de outra forma, noção sobre a qual o livro parece repousar.

A partir da cidade de Olívia, o observador problematiza a forma de ver a realidade e o modo (linguagem) de anunciá-la. Se uma dada realidade se constitui de determinado modo, o discurso que a descreve e especialmente *o modo* de vê-la não poderão ser prosaicos, mas, sim, metafóricos, poéticos, porque o discurso ressignifica a realidade: “a mentira não está no discurso, mas nas coisas”. A propósito, há um momento em que Kublai Khan revela grande insatisfação com as histórias que Marco conta, dizendo a ele que as cidades descritas não

existem. O imperador encontrava-se num momento em que o império, para ele, parecia “um esfacelo sem fim e sem forma” e não mais a soma de todas as maravilhas:

– Sei perfeitamente que o meu império apodrece como um cadáver no pântano [...]. Por que você não me fala disso? Por que mentir para o imperador dos tártaros, estrangeiro?

Polo reiterava o mau humor do soberano.

– Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entreveem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes. (CALVINO, 1990b, p. 57).

As cidades descritas pelo veneziano pertencem todas ao território de Kublai, porém é somente por meio dos relatos do viajante que o imperador tem a sua percepção ativada: “somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins” (CALVINO, 1990b, p. 10). O viajante, assim como o camponês sedentário, está em uma posição privilegiada para a aquisição de experiências, o que implica uma forma própria de narrar, conforme reflete Walter Benjamin (1987). Essa perspectiva do narrador-viajante pode iluminar em *As cidades invisíveis* um “reaparecimento” da troca de experiências de que fala Benjamin – não mais no sentido bucólico que pretendia o pensador alemão e que canta Alberto Caeiro, mas, ao mesmo tempo, sem se desvencilhar dele completamente. A figura do narrador-viajante pode esclarecer, ainda, a ideia de olhos novos sobre coisas habituais, um gesto que figura no projeto calviniano dos anos 70 e que se depreende da própria noção de estranhamento de que fala Viktor Chklovski (1973). O narrador-viajante pode, também, numa terceira, mas não última hipótese, evidenciar uma das características próprias do escritor, que é, conforme reflete Lucia Re (1998, p. 132), um “explorador que viaja em terras onde ninguém esteve antes, descobrindo coisas que mais cedo ou mais tarde se tornarão parte de uma consciência coletiva”.

Quanto ao efeito de estranhamento, Chklovski interpreta que a economia das nossas forças perceptivas está relacionada ao discurso prosaico. Graças à proliferação de frases inacabadas, pronunciadas pela metade, a linguagem e os objetos passam a sofrer uma automatização, isto é, deixam de ser percebidos na força de seus significados particulares. Segundo o autor, “para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). Assim, o objetivo da

arte é criar uma percepção singular do objeto, “criar uma visão e não o seu reconhecimento”. Num sentido semelhante, Calvino analisa:

Quanto à linguagem, ela foi atingida por uma espécie de peste. O italiano está se tornando uma língua cada vez mais abstrata, artificial, ambígua; as coisas mais simples nunca são ditas diretamente, os substantivos concretos são usados cada vez mais raramente [...]. A tarefa do escritor é combater essa peste, dar sobrevivência a uma linguagem direta e concreta [...]. (CALVINO, 2015, p. 110).

Parece ser no contexto dessa busca pela estima da palavra que nascem as concepções de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, discutidas por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. O autor pretende, com esse discurso, vincular a clareza da linguagem à densidade e à complexidade das estruturas narrativas e busca apresentar por meio da literatura – pois, “há coisas que somente a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (CALVINO, 1990a, p. 11) – métodos possíveis de resgatar a estima da palavra de sua provável decadência.

Muito da poesia do século XX foi marcada pela atenção ao detalhe, pela “narrativa das coisas”, como se vê nos poemas de Francis Ponge e em outras obras, como as de Robbe-Grillet e Montale, três escritores que figuram entre os “clássicos” de Calvino. Esta parecia ser a proposta mais próxima do que Calvino buscava como projeto de renovação da linguagem: uma poética que celebrasse não mais as totalidades – o universo, o humano, as grandes questões filosóficas ou sociais –, mas o modesto, à semelhança das poesias em prosa sobre o habitualmente insignificante, como um pedaço de sabão que figura no poema “Le Savon” (“O sabão”), ou a gota de chuva do célebre poema “La pluie” (“Chuva”), ambos de Ponge.

A partir de um pequeno texto chamado “Os prazeres da porta”, Calvino, num ensaio de 1979, intitulado “Francis Ponge”, analisa a poética do escritor francês concluindo que “o segredo é fixar de cada objeto o elemento, o aspecto decisivo, que é quase sempre aquele que menos se considera habitualmente, e de construir em torno dele o discurso” (CALVINO, 2007, p. 245). O autor prossegue afirmando:

Pegar um objeto dos mais humildes, um gesto dos mais cotidianos, e tentar considerá-lo fora de todo hábito perceptivo, descrevê-lo fora de qualquer mecanismo verbal gasto pelo uso. E eis que uma coisa indiferente e quase amorfa como uma porta revela uma riqueza inesperada; de repente ficamos felizes por encontrar-nos num mundo cheio de portas para abrir e fechar. E isso não por alguma razão estranha ao fato em si (como poderia ser uma razão simbólica, ideológica ou estetizante), mas só porque restabelecemos uma relação com as coisas enquanto coisas, com a diversidade de uma coisa para

outra, e com a diversidade de qualquer coisa em relação a nós. Inesperadamente descobrimos que existir poderia ser uma experiência muito mais intensa, interessante e *verdadeira* do que aquele corre-corre distraído com o qual se calejou nosso cérebro. (CALVINO, 2007, p. 245).

“As coisas enquanto coisas” constituem um estado do mundo que passa a ser reiniciado como parte de um processo de resignificação. Apesar de ser míope, há no senhor Palomar, protagonista da obra homônima, cujo nome faz alusão a um famoso observatório astronômico que portava o maior telescópio do mundo, um intenso esforço para observar de maneira pormenorizada as coisas e os fatos ao seu redor.

Um tanto míope, alheado, introvertido, ele [Palomar] não parece ajustar-se por temperamento ao tipo humano que é geralmente definido como observador. Contudo, ocorre-lhe sempre que determinadas coisas – um muro de pedra, uma concha de molusco, uma folha, uma chaleira – se apresentam a ele como se lhe solicitassem uma atenção minuciosa e prolongada: ele se põe a observá-las quase sem se dar conta disso e seu olhar começa a percorrer todos os detalhes, e não consegue mais parar. O senhor Palomar decidiu que doravante redobrará sua atenção: primeiro, em não se esquivar a esses reclamos que lhe vêm das coisas; segundo, em atribuir à operação de observar a importância que ela merece. (CALVINO, 1994, p. 101).

Sobre a escrita desse livro, Calvino explica que encontrou um problema: ele mesmo não era um observador e precisou, tal qual o senhor Palomar, redobrar a sua atenção às coisas. O autor afirma:

Meu problema ao escrever esse livro é que eu nunca fui propriamente aquilo que se chama um observador; portanto, a primeira operação que eu precisava fazer era concentrar minha atenção em alguma coisa e depois descrevê-la, ou melhor, fazer as duas coisas simultaneamente, porque, não sendo um observador, se observo – suponhamos – uma iguana no zoológico e não escrevo logo tudo o que vi, depois esqueço. (CALVINO, 2015, p. 113).

Palomar é essencialmente uma obra descritiva, em que “a descrição se torna narração, mesmo permanecendo descrição” (CALVINO, 2015, p. 113). Segundo Calvino, *Palomar* falaria dos cinco sentidos, “para mostrar que o homem contemporâneo perdeu o uso deles” (CALVINO, 2015, p. 113). A dificuldade seguinte estava lançada, conforme explica na conferência “Mundo escrito e mundo não escrito”, de 1983:

Meu problema ao escrever esse livro é que meu olfato não é muito desenvolvido, tenho pouca atenção auditiva, não sou um *gourmet*, minha sensibilidade tátil é aproximativa e sou míope. Para cada um dos cinco

sentidos, preciso fazer um esforço que me permita dominar uma gama de sensações e nuances. Não sei se vou conseguir, mas tanto nesse caso quanto nos outros, meu objetivo não é simplesmente fazer um livro, mas mudar a mim mesmo – objetivo que, acho, deveria ser o de toda aventura humana. (CALVINO, 2015, p. 113).

Na fase a partir dos anos 70, Calvino tinha como estímulo à escrita o desafio de escrever algo que lhe parecia impossível, um ponto de partida que poderia renovar seu contato com a literatura e com a sua própria experiência do mundo. O seu último personagem, o senhor Palomar é um sensível observador, não do mundo longínquo e sem-fim, mas principalmente de pequenas coisas – como os amores das tartarugas, o assovio do melro, as ervas daninhas, a barriga do camaleão, um queijo – a partir dos quais tenta elaborar fragmentos figurativos de um todo vital. Como exemplo disso, temos a emblemática cena “Leitura de uma onda”, em que o personagem estuda um pedaço de mar, tentando isolar uma onda, calculando suas possíveis medidas e aspectos complexos que a formam; ao mesmo tempo em que o espaço tomado para análise se destaca, se dissipa. A observação das ondas poderia ser para ele “a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-a ao mecanismo simples”.

É pena que a imagem que o senhor Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se desfigure, se fragmente e se perca. Só conseguindo manter presentes todos os aspectos juntos, ele poderia iniciar a segunda fase da operação: estender esse conhecimento a todo o universo. (CALVINO, 1994, p. 11).

Sobre o desafio que Calvino sentiu ao escrever *Palomar*, ele esclarece ainda:

[...] eu precisava de algum modo tentar mudar a mim mesmo para me tornar semelhante ao suposto autor daquele livro que eu queria escrever. É assim que escrever um livro se torna uma experiência de iniciação, na medida em que implica uma contínua educação de si, e este deveria ser o ponto de chegada de qualquer ação humana. (CALVINO, 2015, p. 122).

Esse movimento, em Calvino, parece alterar a velha questão *quanto tem do autor no personagem?* para *quanto do personagem tem no autor?*. Nisto parece se instaurar o ponto nevrálgico em que o Calvino leitor do mundo não escrito dá feições ao Calvino escritor. Por outras palavras, o impulso para escrever deriva não necessariamente de uma experiência “verdadeira”, mas da falta percebida fora dos livros e em si mesmo e os meios de superá-la por meio de uma linguagem revestida do novo, que deriva de um olhar primeiro, também revestido do novo. Embora o mundo não escrito esteja incondicionalmente afastado do escrito, pela

linguagem eles se tocam, se permutam, se reorganizam. A literatura, nesse sentido, nasce ela mesma da falta – da dupla falta, como reflete Perrone-Moisés (2006, p. 103), “uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta”.

1.4 O tema da cidade em Italo Calvino e a década de 70

Entre os anos 60 e 70, a ênfase das reflexões literárias e do próprio projeto artístico de Calvino mudam substancialmente de teor (RE, 1998). Essa mudança parece relacionar-se, primeiro, com o marco histórico do pós-guerra, conforme afirma Lucia Re. Esse e outros fatores histórico-culturais “influenciaram profundamente as formas pelas quais Calvino percebeu a função e o valor da literatura” (RE, 1998, p. 131)¹². Depois, a transformação aponta para o fato de Calvino ter entrado em contato, na década de 70, com os modelos matemáticos do Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo), movimento literário composto por literatos, filósofos e matemáticos, como Raymond Queneau, François Le Lionnais e Georges Perec, que teve como uma das principais propostas a escrita combinatória. Esse período corresponde, na ficção calviniana, à produção de *As cidades invisíveis*, *O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno*, obras em que os enredos são trabalhados em múltiplos fragmentos geométricos, quase pequenos contos ou pequenos inícios de romance, diante dos quais se tem uma certa sensação de labirinto. É oportuno lembrar que em sua maturidade o autor afirmara a sua “predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela combinatória, pelas proporções numéricas” (CALVINO, 1990a, p. 82).

Como dito no início deste capítulo, a partir da década de 70, a produção calviniana denuncia a busca por um projeto artístico que fugisse à expectativa que a crítica e o público tinham dele – o Calvino ora neorrealista, ora fabulista, ora fantástico. Foi, então, que despontaram vestígios de uma escrita multifacetada, altamente reflexiva, que simbolizava o cosmos em face do caos, numa linguagem que correspondia à complexidade do mundo e que buscava restaurar o relacionamento com as coisas. De acordo com Klein (2011, p. 2), é nesse período que

começa a delinear-se de forma cada vez mais evidente o interesse de Calvino pela multiplicidade irreduzível da realidade. Ele chega a uma concepção estética segundo a qual a literatura não é mais fechamento, estruturação e esquematização do real, mas uma espécie de analogia, que não é uma réplica,

¹² “[...] they are factors that deeply influenced the ways in which Calvino perceived the function and value of literature”. Tradução nossa.

mas acentuação e aprofundamento da complexidade e da multiplicidade do mundo. Os temas que o atraem não são mais aqueles que colocam o homem e sua história como ponto central, e suas escolhas formais tendem a partir de então a seguir um modelo cosmológico cujo princípio é a oposição ordem-desordem, fundamental na ciência contemporânea.

A fim de discutir essa perspectiva calviniana sobre as possibilidades múltiplas da literatura, consideramos o ensaio “Cibernética e fantasmas”, talvez o mais emblemático desse período, originalmente lido como conferência em várias edições¹³ da Associazione Culturale Italiana, em novembro de 1967. Naquele momento, o escritor, adepto do pensamento teórico sobre a literatura como processo combinatório, divulgava sua percepção em relação ao seu próprio posicionamento enquanto escritor: “escrever é apenas um processo combinatório entre elementos dados” (CALVINO, 2005, p. 124).

Para esclarecer sua perspectiva da escrita combinatória, em “Cibernética e fantasmas”, Calvino começa por refletir sobre a forma de narrar do primeiro narrador de uma sociedade pré-histórica. Dada a hipótese de que os homens de uma determinada tribo tivessem estabelecido um código básico de sons articulados que comunicassem suas necessidades práticas, e que seu número de palavras fosse limitado mediante a multiformidade do mundo, um suposto narrador que quisesse romper os limites de palavras, experimentando possibilidades combinatórias, criaria novas expressões, “não para que os outros lhe respondessem com outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras” (CALVINO, 2005, p. 118). Assim,

As figuras de que o narrador dispunha eram poucas: o jaguar, o coioite, o tucano, a piranha, ou então o pai o filho o cunhado o tio, a mulher a mãe a irmã a nora [*sic*]. As ações que essas figuras podiam cumprir também eram limitadas: nascer, morrer, acasalar, dormir, pescar, caçar, trepar nas árvores, cavar tocas na terra, comer, defecar, fumar fibras vegetais, proibir, transgredir as proibições, dar de presente ou roubar objetos e frutas - objetos e frutas que, por sua vez, podiam ser classificados num catálogo limitado. O narrador explorava as possibilidades implícitas da própria linguagem, combinando e permutando as figuras, as ações e os objetos sobre os quais essas ações podiam se exercer. (CALVINO, 2005, p. 118).

Esta suposição de Calvino acerca do narrador explorador de uma nova linguagem pautada em combinações possíveis aproxima-se de uma descrição de *As cidades invisíveis* em que o veneziano Marco Polo, recém-chegado ao território de Kublai Khan e desconhecendo

¹³Além de na Itália, essa conferência foi ministrada em diversos países como Alemanha, Holanda, Bélgica, Inglaterra e França.

completamente as línguas do Oriente, “não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez” (CALVINO, 1990b, p. 25). Marco “só podia se exprimir extraindo objetos de suas malas: tambores, peixes salgados, colares de dentes de facoqueros e, indicando-os com gestos, saltos, gritos de maravilha ou de horror, ou imitando o latido do chacal e o pio do mocho” (CALVINO, 1990b, p. 41). O personagem é esse narrador explorador, especialmente porque viajante. Ele conhece a opulência do mundo e a narra, numa linguagem constituída não apenas de palavras verbais, mas também de símbolos materiais e gestuais. Como considera Octavio Paz em *O arco e a lira*, na esfera da linguagem, os gestos são análogos ao pensamento e aptos a recriarem objetos e situações: “Antes de falar, o homem gesticula. Gestos e movimentos possuem significação. E nela estão presentes os três elementos da linguagem: indicação, emoção e representação” (PAZ, 1982, p. 41).

Calvino observa ainda que o narrador primitivo exerce uma formulação combinatória, visto que seleciona elementos para a sua comunicação à medida que “o desenvolvimento das histórias permitia determinadas relações entre os diversos elementos e não outras, determinadas sequências e não outras” (CALVINO, 2005, p. 119). O escritor italiano conclui que a narrativa oral primitiva, tal qual a fábula popular, seria constituída de estruturas fixas, de elementos que permitem uma grande quantidade de combinações, e que poderiam ser estudados por meio de “procedimentos matemáticos de análise combinatória”, o que poderia supor um resultado próximo daqueles obtidos por Vladimir Propp, ao estudar as fábulas russas, Levi-Strauss, ao investigar os mitos indígenas brasileiros, e o próprio Calvino, ao estudar e selecionar as *Fábulas Italianas*.

O escritor de *As cidades invisíveis* leva o debate à profundidade quando questiona se essas proposições poderiam ser aplicadas não somente às narrativas orais mas à própria literatura: “Isso é verdade apenas para as tradições narrativas orais ou poderíamos afirmar o mesmo com relação à literatura em sua extrema variedade de formas e complexidades?” (CALVINO, 2005, p. 119). No contexto mais repleto de palavras, de conceitos e de signos que se firmava na Europa e no mundo a partir da Revolução Industrial, está a figura da máquina, que cada vez mais realiza diversas operações, inclusive linguísticas. Calvino emprega a figura da máquina como uma hipótese teórica de que o escritor seria substituído por um “engenho mecânico”. O escritor, como máquina, metaforiza o trabalho com a palavra, o que vai de encontro à noção romântica de que o escritor escreve por inspiração.

O escritor, assim como ele tem sido até hoje, já é máquina que escreve, ou seja, o é quando funciona bem: o que a terminologia romântica chamava de gênio ou talento ou inspiração ou intuição nada mais é que encontrar o caminho empiricamente, pelo faro, pegando atalhos lá onde a máquina seguiria um caminho sistemático e escrupuloso, ainda que muito veloz e simultaneamente múltiplo. (CALVINO, 2005, p. 123).

Considerando que “escrever é apenas um processo combinatório entre elementos dados” e que o momento decisivo da literatura é a leitura, qual seria, pois, o lugar do autor? Sobre essa questão, Calvino chega à dedução de que o escritor ocupa um lugar de onde deve “desaparecer”: “Desapareça, então, o autor — esse *enfant gaté* da inconsciência —, para deixar seu lugar a um homem mais consciente, que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona” (CALVINO, 2005, p. 124). “Desaparecer”, a despeito de sua semântica um tanto quanto rígida, não implica “morrer”, como propunha Barthes, mas supõe uma operação na qual a pessoa do autor fragmenta-se em diversas figuras, descentra-se de si mesmo. Segundo Calvino, o autor se fraciona

[...] num eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito, num eu empírico que está atrás do eu que escreve e num eu mítico que serve de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor que escreve se dissolve: a chamada “personalidade” do escritor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo da escritura. (CALVINO, 2005, p. 123).

Mesmo assumindo esse “desaparecimento”, o escritor italiano reconhece que ainda que a “máquina literária” efetue todas as operações possíveis em um dado material, o resultado poético da obra dependerá de uma consciência do homem empírico e histórico. Instaure-se, assim, um “choque” mediante a conclusão de que, ao redor da máquina de escrita, existam os “fantasmas ocultos do indivíduo e da sociedade”. Sob a noção do título “Cibernéticas e fantasmas”, está, em última análise, a figuração do encontro entre cálculo e poesia – dois elementos fundantes do livro *As cidades invisíveis*.

Além disso, no século XX, está em vigor um processo que Calvino chama de “revanche da descontinuidade, da divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo o que é fluxo contínuo” (CALVINO, 2005, p. 121). A concepção de que o mundo é fragmentário e não mais contínuo, como se expressava na ciência e na própria literatura (pensemos na epopeia, por exemplo), alcançava a matemática, a biologia e, por fim, os estudos linguísticos, que passaram a considerar a complexidade dos diversos níveis da linguagem, como se vê nos estudos de Noam

Chomsky e na escola francesa da semântica estrutural de A. J. Greimas. O homem, então, começou “a entender como se desmonta e se torna a montar a mais complicada e imprevisível de todas as suas máquinas: a linguagem” (CALVINO, 2005, p. 121). Nesse processo de “desmontagem” e “remontagem” da composição literária, é a leitura que surge como momento decisivo da vida literária.

[...] mesmo que entregue à máquina, a literatura continuará sendo um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de toda sociedade e de toda época. A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê. (CALVINO, 2005, p. 123).

Para Calvino, o valor da literatura não consiste apenas no labor da escrita, como perceberam os estruturalistas, mas também no labor da leitura, noção que vemos insinuada nas suas obras ficcionais da década de 70 em diante.

O século XX também viu o despontar da máquina de computar (computador), que, a partir do sistema binário de George Boole, tornou-se o meio de obter resultados precisos por excelência. A partir da década de 60, o computador passou a oferecer cada vez mais possibilidades de interação com o homem. Esse fenômeno ilumina a concepção de Calvino acerca de uma essência lógica da matemática sobre o mundo e as coisas. A assimilação dessa essência, sem se fazer unitária com ela – pois “o discurso científico tende para uma linguagem puramente formal, matemática, fundamentada numa lógica abstrata, indiferente ao próprio conteúdo” enquanto o discurso literário “tende a construir um sistema de valores, em que cada palavra, cada signo é um valor só pelo fato de ter sido escolhido e fixado na página” (CALVINO, 2005, p. 136) –, forma as bases da perspectiva combinatória da literatura, que concede ao autor a compreensão e o desenvolvimento de combinações linguístico-estruturais que expressem de forma precisa o caos, resgatando a estima da palavra.

[...] o modelo da linguagem matemática, da lógica formal, pode salvar o escritor do desgaste em que palavras e imagens decaíram por seu uso falseado. Com isso o escritor não deve acreditar que tenha encontrado alguma coisa absoluta; neste ponto também pode lhe servir o exemplo da ciência: na paciente modéstia de considerar todo resultado como parte de uma série talvez infinita de aproximações. (CALVINO, 2005, p. 136).

A concepção da linguagem matemática aproxima-se da noção de exatidão. Essa figura é um antídoto ao uso da linguagem de forma aproximativa, descuidada e casual, que compõe o quadro de extinção da expressividade da palavra, indicando, por outro lado, que o esforço para

alcançar a plenitude das coisas, dos significados, por meio da palavra, deve respeitar o espaço que há entre elas. Conforme afirma Calvino, um meio pelo qual a linguagem busca se aproximar com máxima exatidão possível das ideias ou imagens que se esperam representar é a descrição. Contudo, ela, por vezes, se realiza tão incisivamente que o texto chega a ser a identificação da própria substância narrada. Nesse sentido, nega-se a palavra como um meio, pois ela passa a ser compreendida como a concretização do abstrato. Para o autor, essa forma de representação faz submergir o que é sutil no texto e o que pede para estar subentendido.

Há quem ache que a palavra seja o meio de se atingir a substância do mundo, a substância última, única, absoluta; a palavra, mais do que representar essa substância, chega mesmo a identificar-se com ela (logo, é incorreto dizer que a palavra é um meio): há a palavra que só conhece a si mesma, e nenhum outro conhecimento do mundo é possível [...]. A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo. Por isso, o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras. (CALVINO, 1990a, p. 90).

Assim, na efetivação da exatidão, os elementos que expressam a precisão sabem-se insatisfatórios perante a totalidade do dizível, pois, “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102). A exatidão, então, diz respeito ao que a linguagem pode exprimir dos reflexos do pensamento e da imaginação da forma mais precisa possível, sem, no entanto, deixar de respeitar o que as coisas comunicam sem o recurso das palavras. Isso deve gerar no leitor a sensação de definido e, ao mesmo tempo, deve aludir à insuficiência verbal mediante a totalidade do experimentável. Leyla Perrone-Moisés, observando a intensa relação da exatidão entre os escritores-críticos modernos com a retórica e a poéticas clássicas, conclui que esse valor se configura para os modernos “uma habilidade verbal na recriação do mundo, e não uma adequação essencial ao real ou a um sentido prévio [...], daí o fato de a obscuridade, a dificuldade de leitura não serem, para eles, inconciliáveis com a exatidão” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 158).

Apesar de permitir uma leitura rápida devido à estrutura e ao vocabulário concisos comuns às narrativas curtas, o livro *As cidades invisíveis* conta com uma estrutura complexa, geométrica e até certo ponto labiríntica, cujas interpretações derivam da decodificação de imbricações narrativas e de múltiplas sugestões poéticas. Nesse sentido, o livro aproxima-se de

uma das propostas centrais da escrita combinatória, que é a criação do jogador-leitor na busca das combinações interpretativas que tem por base o jogo da linguagem. Embora não caracterize rigorosamente uma lógica combinatória no plano dos livros que ao longo da história literária buscaram corresponder ao mundo, como o chinês *I-Ching*, o “livro total”, de Mallarmé, a metáfora do livro-mundo de Galileu Galilei, ou o jogo infinito de *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Raymond Queneau, o livro de Calvino compartilha dessas obras algumas noções lógicas, tanto na estrutura seriada e alternada, quanto na própria composição do texto, do qual, por vezes, é preciso tirar os olhos por um momento, pois ele só se completa depois de uma “leitura de cabeça erguida”, como reflete Barthes (2004, p. 27) acerca do *texto-leitura*, e como aponta Paz sobre as dificuldades do texto artístico: “o gozo poético não é proporcionado sem que sejam vencidas certas dificuldades, análogas às da criação” (PAZ, 1982, p. 53).

As sondagens acerca de um livro que abarcasse o mundo todo têm uma história antiga. A primeira obra literária combinatória de que se tem informação na Antiguidade é o *I-Ching*, ou *O livro das mutações*, que expressa a crença chinesa de que a ordem do caos depende da nomeação correta das coisas. A mutação, assim, corresponderia ao próprio mundo, à qual se relacionam elementos simples baseados em princípios originados em todos os ciclos. No Ocidente, Mallarmé também projetou escrever o “livro total”, que ficou inconcluso devido à sua morte. Esse livro, em vez de dialogar com a concepção romântica de inspiração, estaria mais relacionado às ciências exatas, como com a física, que se detém sobre o caos e o acaso. Galileu Galilei também propôs a metáfora do Livro da Natureza, escrito em linguagem matemática, que apontaria para um livro-mundo, representado pelas combinações de todas as letras do alfabeto. No alfabeto, segundo Galilei, estão contidas todas as coisas do mundo. Outra referência a esse tipo de livro, este mais contemporâneo e pelo qual Calvino também tinha apreço, é o *Cent Mille Millions de Poèmes*, livro de poemas de Raymond Queneau, de 1961, conhecido como uma “máquina de fazer versos”. Nela, Queneau escreveu apenas 14 versos de poemas, estruturando-os em 10 páginas cortadas em 14 tiras justapostas, de forma a que cada uma delas servisse para cada um dos poemas, por meio de combinações cujo número exponencial (10^{14}) corresponderia a cem mil milhões de poemas distintos. Outros escritores que compunham a biblioteca imaginária de Calvino, como Montale e Borges, também lidaram com a noção do infinito literário – Borges, precisamente, com o labirinto.

Para Calvino, a forma de escrever um livro que pudesse reunir em um grande símbolo suas conjecturas e reflexões se deu pelo tema da cidade, mote caro às artes a partir do século XX e, conforme alega Beatriz Sarlo, “uma obsessão da literatura do século XX e da que está

sendo escrita hoje” (SARLO, 2014, p. 140). Diferentemente da Londres de Virginia Woolf, da Buenos Aires de Borges ou da Dublin de Joyce, que permitem correlações com um real ou, pelo menos, com algum aspecto reconhecível do real, as cidades descritas pelo viajante Marco Polo ultrapassam correlações, o que lhes confere uma qualidade flutuante e incorpórea (GOMES, 2008, p. 52). Para Italo Calvino, a cidade é um símbolo dentre os mais complexos que lhe permitiu maiores possibilidades de expressar a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas (CALVINO, 1990a, p. 85). É sob essa noção elementar que os espaços em *As cidades invisíveis* dão forma a um complexo de cidades antes móveis do que fixas, que operam como um jogo de múltiplas construções e desconstruções, cujas bases são tão volúveis quanto a memória, o desejo, os símbolos, as trocas. Essas e outras palavras-chave que estruturam e tematizam as cidades, ao passo que as qualificam em grupos, remetem-nas à impossibilidade de uma cartografia que se queira exata: “é difícil fixar no papel o caminho das andorinhas”, conclui o narrador ao querer um mapa de Esmeraldina (CALVINO, 1990b, p. 84). Apesar dessa virtualidade espacial, é no paradoxo da invisibilidade que as cidades permitem imagens poéticas das mais vivazes, porque passam a situar-se na esfera da fantasia. O que ocorre no livro de Italo Calvino não está relacionado a distâncias temporais ou geográficas, mas a uma forma de narrar que *quer* suplantar quaisquer relações com medidas reconhecíveis. Como observa Neitzel (2009, p. 67), em *As cidades invisíveis*, os lugares não se definem com termos que indiquem um referente, “como este espaço, aquela rua, no país tal, pois a ideia é que eles revelem-se ao leitor como passagens de um mundo a outro. São imagens e territórios visitados na imaginação, capturados pelos sentidos e armazenados num espaço da mente”. Para Neitzel (2009, p. 67), a ausência do pitoresco na descrição dessas cidades suscita justo a libertação “do torpor da representação do real”. Assim, os espaços são constituídos de suspensões, que compreendem não somente as cidades em suas constantes mutações, mas o próprio humano como ponto perturbador de uma reavaliação do (in)visível. Neste aspecto imaginativo, a visibilidade torna-se efeito direto do “eu vi”, em que o olho é uma marca de enunciação (HARTOG, 1999, p. 273), validada, por sua vez, pela experiência da viagem: “somente por meio de olhos e ouvidos estrangeiros o império podia manifestar a sua existência para Kublai” (CALVINO, 1990a, p. 25).

No ensaio, a cidade também foi um tema explorado pelo escritor. Calvino reflete sobre o estado da cidade após a Revolução Industrial, que, aos poucos, vai se dando conta do que era e do que já não é. É o que se percebe do ensaio “Os deuses da cidade”, publicado originalmente na revista italiana de Turim *Nuovasocietà*, que tinha por subtítulo a sintomática frase:

“conoscere la realtà per trasformala”, e como chamada daquela publicação de 15 de novembro de 1975 uma proposição bastante significativa: “Com’è bella la città” (“Como é bela a cidade”). A revista foi composta de textos críticos que abordavam temas sobre a metrópole e sua crise identitária, com propostas como “Teoria e prassi della crise” (“teoria e prática da crítica”), “L’utopia del passato” (“A utopia do passado”) e “Il futuro remoto” (“O futuro remoto”), seção esta inaugurada com o texto de Italo Calvino, originalmente sob o título “Deve ritrovare i suoi dei” (“Deve encontrar os seus deuses”).

O ensaio “Os deuses da cidade” foi escrito três anos após a publicação de *As cidades invisíveis*, fato que indica, aqui, uma relação ficção→ensaio, na qual se percebem aspectos convergentes entre os dois textos, não apenas de uma perspectiva temática no âmbito da cidade e suas questões, mas também estilística. Nos dois textos, é reconhecível a linguagem peculiar de Calvino, enxuta e um tanto quanto axiomática, conforme se pretende mostrar com os três quadros comparativos a seguir.

Relação A-A’

As cidades invisíveis

“Os deuses da cidade”

A

A’

“– Sei perfeitamente que o meu império apodrece como um cadáver no pântano [...]. Por que você não me fala disso? Por que mentir para o imperador dos tártaros, estrangeiro?”

Polo reiterava o mau humor do soberano.
– Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas **explorações** é o seguinte: **perscrutando** os vestígios de felicidade que ainda se **entreveem**, posso **medir o grau de penúria**. Para **descobrir** quanta escuridão existe em torno, é preciso **concentrar o olhar** nas luzes fracas e distantes” (CALVINO, 1990b, p. 57, grifos nossos).

“Para ver uma **cidade** não basta ficar de **olhos abertos**. É preciso primeiramente **descartar** tudo aquilo que impede vê-la, todas as ideias recebidas, as imagens pré-constituídas que continuam a **estorvar o campo visual** e a capacidade de **compreensão**. Depois é preciso saber **simplificar, reduzir** ao essencial o enorme número de elementos que a cada segundo a cidade põe diante dos olhos de quem a observa, e **ligar** os fragmentos espalhados num desenho analítico e ao mesmo tempo unitário” [...] (CALVINO, 2009, p. 198, grifos nossos).

Na relação A-A’, podemos considerar que os termos destacados em A (**explorações, perscrutando, entreveem, medir o grau de penúria, descobrir, concentrar, olhar**) e seus respectivos encadeamentos sintático-semânticos estabelecem um paralelo com os termos destacados em A’ (**cidade, olhos abertos, descartar, estorvar o campo visual, compreensão, simplificar/reduzir, ligar**). A ideia que emerge de ambos os textos sinaliza um esforço para encontrar (ver) vestígios de luz, superando as impressões turvas que uma cidade comunica

superficialmente. O gesto implica um certo cálculo, certas dissociações, dado que a cidade é embebida em um grande número de elementos e passa a ser vista a partir de pontos concentrados de luz. É necessário, segundo a ficção, “concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes” (A) e, segundo o ensaio, “ligar os fragmentos espalhados” (A’), proposições que podem culminar novamente na ficção, na cidade de Irene, por exemplo, uma de “As cidades e o nome”, cuja descrição aponta para os pares luz/escuridão, ou, como será discutido no desenvolvimento deste trabalho, peso/leveza.

Uma segunda relação entre a ficção e o ensaio calvinianos pode ser percebida na perspectiva das mutações urbanas. Na relação B-B’, a seguir, a cidade aponta para as suas próprias metamorfoses e para as suas formas de permanecer essência. Como símbolo complexo das relações humanas e cósmicas, a cidade também prefigura a noção de multiplicidade, porque abrange a imensidão.

Relação B-B’

“As cidades e o nome 4”

B

“Clarisse, cidade gloriosa, tem uma história atribulada. Diversas vezes **decaiu e refloresceu** [...].

As populações e os costumes **mudaram** diversas vezes; **restam o nome, o lugar** em que está situada, os objetos mais resistentes. Cada uma das novas Clarisses, compacta como um **ser vivo** com os seus odores e a sua respiração, ostenta como um colar **aquilo que resta** das novas Clarisses fragmentárias e mortas” (CALVINO, 1990b, p. 98, grifos nossos).

“Os deuses da cidade”

B’

“Lento e rápido que seja, todo movimento em curso na sociedade **deforma** ou **readapta** — ou degrada irreparavelmente — **o tecido urbano**, sua topografia, sua sociologia, sua cultura institucional e sua cultura de massa (digamos: sua antropologia).

[...] sublinhada a necessidade de levar em conta como cidades diferentes se sucedem e se sobrepõem sob um **mesmo nome** de cidade, é preciso não perder de vista qual foi o **elemento de continuidade** que a cidade **perpetuou** ao longo de toda a sua história, aquele que a distinguiu de todas as outras cidades e lhe deu um sentido”. (CALVINO, 2009, p. 198-200, grifos nossos).

Partindo do contexto da Inglaterra da primeira metade do século XIX, especialmente da cidade de Manchester, na qual as transformações foram “descontroladas e catastróficas”, Calvino reflete sobre as cidades italianas, que, para ele, estavam “recomeçando a olhar em seu próprio rosto, depois de anos atravessados como que às cegas”, uma vez que os espaços urbanos vinham sofrendo novas administrações que não ofereciam planos para a urbanização e a inserção das massas, em “uma época em que a força dos interesses particulares, explícitos ou

ocultos, corroe todo projeto de desenvolvimento sensato” (p. 199). Aos poucos, a Itália (ou os poetas italianos) da segunda metade dos anos 90 ia se reconstruindo: “é com olhos renovados que hoje nos pomos a observar a cidade, e encontramos diante dos olhos uma cidade diferente [...]” (p. 199). Esse processo, que Calvino nomeia de “tecido”, possui “partes vitais” e “partes desagregadas ou cancerosas”, forma ele próprio o material a partir do qual “a cidade tomará forma, no bem e no mal, segundo nossa intenção, se tivermos sabido *ver* e intervir hoje, ou contra ela, em caso contrário” (p. 199). Retomar os deuses da cidade supõe que ela conheça seu próprio “programa”, para que não o perca quando sofrer risco de extinção, isto é, evocar os símbolos da sua identidade e com ela discernir e retomar comportamentos que a façam permanecer em face das próximas transformações, processo que remonta a palavras-chave como memória, símbolos, trocas, nomes etc., em torno das quais se constituem as cidades da sua obra de ficção.

Relação C-C'

“As cidades e a memória 5”

C

“Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica, mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais, prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional — que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi”. (CALVINO, 1990b, p. 30).

“Os deuses da cidade”

C'

“Toda cidade tem um “programa” próprio, implícito, que deve saber reencontrar toda vez que o perder de vista, sob risco de extinção. Os antigos representavam o espírito da cidade, com aquele tanto de vago e aquele tanto de preciso que essa operação implica, evocando os nomes dos deuses que presidiram sua fundação: nomes que equivaliam a personificações de posturas vitais do comportamento humano e que tinham de garantir a vocação profunda da cidade, ou então personificações de elementos ambientais, um curso de água, uma estrutura do solo, um tipo de vegetação, que tinham de garantir sua persistência como imagem mediante todas as transformações seguintes, como forma estética mas também como emblema de sociedade ideal. Uma cidade pode passar por catástrofes e anacronismos, ver estirpes diferentes sucedendo-se em suas casas, ver suas casas mudarem cada pedra, mas deve, no momento certo, sob formas diferentes, reencontrar os próprios deuses”. (CALVINO, 2009, p. 200).

Os cartões-postais de Marília são os símbolos da essência de sua identidade. O viajante é convidado a se deter sobre eles ao mesmo tempo em que olha a cidade atual, para que a sua impressão desse espaço não seja apenas a do presente. Assim, Marília e outras as cidades do grupo “As cidades e a memória”, como Zaíra, se embebem “como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata” (p. 14). Como as linhas das mãos, assim é o passado de uma cidade, “escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras” (p. 14-15).

Em *As cidades invisíveis*, já no índice, percebe-se a opulência narrativa. Numa disposição matemática, ele apresenta capítulos, subcapítulos e páginas, como numa tentativa de ordenação da narrativa que se seguirá. Dessa forma, ocorrem os nove capítulos, cada qual com cinco subcapítulos, com exceção do primeiro e do último, compostos por dez subcapítulos, que possuem uma ordem numérica diferente dos demais.

Figura 1 - Índice do livro *As cidades invisíveis*.

1	9	3	43	7	95
	As cidades e a memória 1	11		As cidades e o desejo 5	45		As cidades e os olhos 5	97
	As cidades e a memória 2	12		As cidades e os símbolos 4	47		As cidades e o nome 4	98
	As cidades e o desejo 1	13		As cidades delgadas 3	49		As cidades e os mortos 3	101
	As cidades e a memória 3	14		As cidades e as trocas 2	51		As cidades e o céu 2	103
	As cidades e o desejo 2	16		As cidades e os olhos 1	53		As cidades contínuas 1	105
	As cidades e os símbolos 1	17		55		109
	As cidades e a memória 4	19	4	57	8	111
	As cidades e o desejo 3	21		As cidades e os símbolos 5	59		As cidades e o nome 5	114
	As cidades e os símbolos 2	23		As cidades delgadas 4	61		As cidades e os mortos 4	116
	As cidades delgadas 1	24		As cidades e as trocas 3	62		As cidades e o céu 3	117
	25		As cidades e os olhos 2	64		As cidades contínuas 2	118
				As cidades e o nome 1	65		As cidades ocultas 1	119
				67		121
2	27	5	69	9	123
	As cidades e a memória 5	30		As cidades delgadas 5	71		As cidades e os mortos 5	127
	As cidades e o desejo 4	32		As cidades e as trocas 4	72		As cidades e o céu 4	130
	As cidades e os símbolos 3	34		As cidades e os olhos 3	73		As cidades contínuas 3	132
	As cidades delgadas 2	36		As cidades e o nome 2	74		As cidades ocultas 2	134
	As cidades e as trocas 1	38		As cidades e os mortos 1	76		As cidades e o céu 5	136
	41		79		As cidades contínuas 4	138
							As cidades ocultas 3	140
							As cidades contínuas 5	142
							As cidades ocultas 4	144
							As cidades ocultas 5	146
							149
			6	81			
				As cidades e as trocas 5	83			
				As cidades e os olhos 4	85			
				As cidades e o nome 3	87			
				As cidades e os mortos 2	89			
				As cidades e o céu 1	91			
				93			

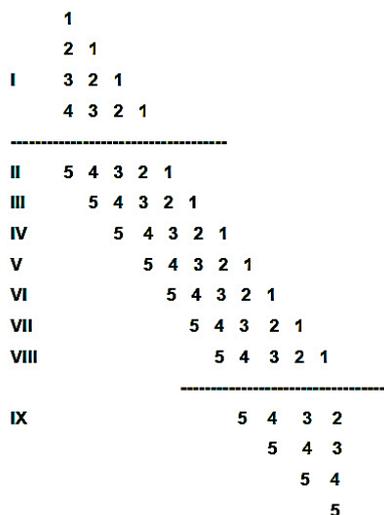
Fonte: Italo Calvino (1990a, p. 5-7).

Os 11 grupos (as cidades e a memória, as cidades e o desejo, as cidades e o céu, as cidades contínuas etc) se desdobram cinco vezes, reunindo 55 cidades, tão insólitas quanto plásticas: Valdrada, cidade espelhada, construída à beira de um lago no qual se reflete sua imagem, formando, assim, duas Valdradas paralelas, com casas repletas de varandas sobrepostas; Otávia, cidade teia-de-aranha, situada no vazio entre duas montanhas, ligada a elas por fios e passarelas; Bauci, cidade aérea, sustentada no solo por longas pernas de flamingo. As 55 cidades, todas com nomes femininos, podem ser lidas, pelo menos, de duas maneiras distintas: 1. seguindo a ordem que o índice apresenta, obedecendo à sequência natural das páginas, o que significa lidar com cidades diferentes de grupos diferentes; ou 2. seguindo a disposição dos grupos, o que suprime a linearidade da paginação, mas que permite uma observação melhor entre as temáticas, como se pode observar no esquema¹⁴ que Calvino

¹⁴O esquema está na tese de doutoramento de Maria Silvia Bigareli (2007, p. 147), intitulada “Processos e jogos combinatórios: procedimentos comunicativos em Italo Calvino”.

formulou para representar a organização dos grupos e das cidades, em que são apontadas as relações numéricas entre capítulos e séries.

Figura 2 – Esquema da organização dos grupos e das cidades formulado por Italo Calvino.



Fonte: Maria Silvia Bigareli (2007, p. 147).

Nesse esquema, a disposição vertical reúne as séries, e a horizontal, os capítulos (números romanos). Calvino comenta que reuniu “em um capítulo introdutório o ‘triângulo’ inicial e em um capítulo conclusivo o ‘triângulo’ final, os quais, naturalmente, ficaram mais compridos, dez pequenos capítulos cada” (CALVINO, 2000, p. 1249 *apud* BIGARELI, 2007, p. 147).

Na obra, os signos no contexto da cidade sofrem sucessivas definições, visto que ela também é transformada progressivamente, como se pode observar, por exemplo, no conjunto de “As cidades e os símbolos” e em outros grupos que compartilham entre si noções semelhantes, como o “As cidades e o nome”. Clarisse, por exemplo, é uma cidade gloriosa, que “diversas vezes decaiu e refloresceu”. Em Clarisse, “as populações e os costumes mudaram diversas vezes; restam o nome, o lugar em que está situada, os objetos mais resistentes” (CALVINO, 1990b, p. 98). Clarisse é metonímica: parece problematizar as metamorfoses cidadinas de todas as cidades existentes: “uma suntuosa Clarisse-borboleta saía da mísera Clarisse-crisálida” (p. 98). Irene, também do conjunto “As cidades e o nome”, é uma cidade que não se vê de dentro: “Irene é a cidade que se vê na extremidade do planalto [...]. Os viajantes do planalto, os pastores que transumam os armentos, os passarinhos que vigiam as redes, os

eremitas que colhem raízes, todos olham para baixo e falam de Irene” (CALVINO, 1990b, p. 114). Essa é uma cidade que Kublai Khan, interlocutor de Marco Polo, espera seja descrita como é vista de dentro, ao que Marco não pode atender porque “não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene” (p. 114). Todavia, não importa conhecê-la de dentro, pois, de toda forma, Irene seria uma outra cidade: “Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela” (p. 115). Marco conclui:

A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene. (CALVINO, 1990a, p. 114).

Essas variações de uma cidade, que ora é de uma forma, ora de outra, a depender de onde é vista, como e quando é acessada e o humor que se tem ao chegar a ela, caracterizam nas *Cidades* um embaralhamento semântico muito sintomático da desordem a que o espaço urbano está exposto. Mas a linguagem está lá, ora para provocar, ora para coordenar o caos. Junto a isso, a variedade de perspectivas de uma cidade ressalta sua condição simbólica, sempre suspensiva e móbil. “As cidades e os símbolos”, por exemplo, é um grupo que também aborda a relação do discurso sobre a cidade e as coisas que a constituem. Nesse grupo, têm-se Tamara, cidade cujas ruas são constituídas de placas com diversos símbolos, na qual “os olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas” (p. 17), e Zirna, cidade de onde se retorna com memórias diferentes. Por isso, Zirna, como a memória, é redundante, “repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (p.23); Zoé, cidade em que os símbolos se confundem e na qual “o viajante anda de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade [...]” (p. 34); Ipásia, onde a novidade da língua para o viajante refere-se não às palavras, mas às coisas: “Compreendi que devia me libertar das imagens que até ali haviam anunciado as coisas que procurava: só então seria capaz de entender a linguagem de Ipásia” (p. 47); Olívia, cidade cuja forma de falar o viajante repensa, pois para descrevê-la é preciso utilizar metáforas, visto que os signos também são moventes e impossibilitam a apreensão corpórea do espaço (p. 59).

A metáfora, o símbolo são espécies de lentes a mediar o encontro entre o que é e o que torna a ser a cidade. Assim, as cidades e os símbolos acenam não apenas para o carregado de informações que a urbanidade cria e seus mais múltiplos significados, mas também para o percurso que a linguagem faz constantemente, dar conta do intrincado das coisas. Eis a sua

condição perpétua: fazer-se em crise consigo mesma, porque é representação fugaz de um mundo também fugaz. Todo discurso acerca da cidade se esvaece e nenhuma descrição representará satisfatoriamente aquilo que ela é, mas Marco representa a força do desejo de narrar, chegando a considerar que o discurso suplanta as próprias coisas narradas. O explorador, como personagem-narrador, coopera com a estrutura em uma narrativa lógica, produto do labirinto e da poeticidade.

II – AS CIDADES INVISÍVEIS E AS PROPOSTAS PARA ESTE MILÊNIO

Entre os anos de 1984 e 1985, Italo Calvino dedicava-se às conferências que proferiria no Charles Eliot Norton Poetry Lectures, série de seis apresentações desenvolvidas durante o ano acadêmico na Universidade de Harvard, com abordagens na área da literatura, da música, do cinema e de outras artes. Essas conferências resultaram nos textos de *Seis propostas para o próximo milênio*, que expressam uma reflexão sobre a literatura e sobre alguns de seus valores: a leveza, a rapidez, a exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência, esse último não desenvolvido em função da morte do autor. Trata-se de elementos comuns na arte da palavra, cuja permanência em nosso tempo Calvino considerava imprescindível.

Iniciadas em 1925, as Norton Poetry Lectures têm tido uma sólida tradição, persistindo inclusive até os dias atuais. Ao longo dos anos, figuraram na lista de escritores convidados nomes como Jorge Luis Borges, T. S. Eliot, Northrop Frye, e. e. cummings, Octavio Paz e outros, dentre os quais Calvino era o primeiro italiano a imprimir o nome no histórico.

Ladies and gentlemen, dear friends.

Deixem-me dizer, em primeiro lugar, quanto estou feliz e grato por ter sido chamado a Harvard este ano como Charles Eliot Lecturer. Com comoção e humildade penso nos Norton Lecturers que me precederam, uma longa lista que inclui muitos dos autores que mais admiro. O acaso quis que eu fosse o primeiro escritor italiano a participar dessa lista. (CALVINO, 1990b, p. 9).

As primeiras palavras que Italo Calvino diria ao público das Norton Poetry Lectures de 1985 não conheceram a dimensão física por meio da sua voz. É somente pela sua caligrafia que se tem uma tímida dimensão do entusiasmo que o autor sentia ao compor a “lista” que tanto admirava. Nesse pronunciamento, Calvino também deixa expressa a representação que desejava fazer e ser da sua tradição literária italiana. Ao comunicar a sua honra de ser um Norton Lecturer, Calvino completa: “Isso acrescenta à minha tarefa a responsabilidade especial de representar aqui uma tradição literária que continua ininterrupta há oito séculos” (p. 9).

Ainda na abertura das suas conferências, o escritor italiano faz uma ressalva acerca do termo “*poetry*”¹⁵ presente no título do evento, afirmando que o compreenderia como a união de poesia e prosa e por isso incluiria, “no mesmo discurso, poesia em versos e romance”, visto que, na cultura italiana, é comum englobar em um único contexto cultural todas as atividades

¹⁵“Poetry” traduz-se usualmente por “poesia”, mas é interpretado no título das Norton em sentido mais amplo, abrangendo toda expressão poética da linguagem, da música ou das belas artes.

artísticas. Da mesma forma que o termo “*poetry*”, a literatura para Calvino não se limita a uma definição, nem é fixada a um tempo ou espaço:

Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro; assim farei também nessas aulas. Não saberia agir de outra forma. (CALVINO, 1990b, p. 9).

O caráter dialógico que se percebe na fala de abertura das *Seis propostas para o próximo milênio* irá se manter também ao longo das suas páginas. De modo geral, o que caracteriza as bases da sua perspectiva acerca das categorias da leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade é a relação que elas estabelecem com categorias imediatamente opostas que, ao contrário de objeção, operam como contraste a sublinhar o caráter de cada uma das propostas. Deste modo, o peso cria campo para a leveza, o retardamento, para a rapidez, o vago e o indeterminado, para exatidão, e assim sucessivamente. Diante dessa abertura que o teor conceitual das *Propostas* permite, é possível admitir que as obras literárias flanem entre um ponto e outro, sem perderem essencialmente essas faculdades especiais. O que Calvino quer evidenciar com o seu discurso não é um tipo de literatura cujo valor é mensurado pelo emprego dessas categorias, suas observações objetivam, antes, creditar à literatura a faculdade de resgatar a linguagem do seu uso aproximativo, casual e descuidado, pois “a literatura é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que deveria ser” (CALVINO, 1990b, p. 72).

Como um atestado da sua forte relação com a tradição literária, as *Seis propostas para o próximo milênio* remontam a valores da Antiguidade, em cuja época “evoluiu uma série de índices de estilo retórico” (KIRBY, 1991, p. 273)¹⁶. Aristóteles (século III a.C.) e Cícero (século I a.C.) traçaram de forma embrionária alguns valores categorizados como “tipos de estilo” e “virtudes de estilo”. De acordo com Kirby (1991), é provável que a teoria das virtudes do estilo sob os preceitos de *clareza*, *correção*, *ornamento* e *propriedade* tenha sido elaborada por Teofrasto, discípulo de Aristóteles. Já em Cícero, se vê uma esquematização dos tipos de estilo sob os títulos *planície*, *médio* e *grande*, cujos propósitos são respectivamente *provar*, *deleitar* e *mover* (KIRBY, 1991, p. 273). Hermógenes de Tarso (século II d.C.), considerado por alguns estudiosos como uma das maiores autoridades em retórica, também deu forma a um sistema de vinte ideais estilísticos, entre os quais incluiu *clareza*, *grandeza*, *rapidez*, *beleza*, *ethos*, *sinceridade* e *força*. Kirby observa que, guardadas as particularidades das perspectivas de cada

¹⁶“In antiquity there evolved a number of indices for rhetorical style; these may be broadly categorized as kinds of style and virtues of style”. Tradução nossa.

autor, há uma correspondência entre as propostas de Calvino e os valores discutidos por Hermógenes, com a diferença de que o orador grego concentra suas reflexões no estilo em si, ao passo que o trabalho do prosador italiano parece pairar sobre as questões de estilo e as da invenção, “como se, para o novo milênio, ele desejasse incitar uma ênfase diferente daquela que estamos deixando para trás, de fato mais próxima dos valores mais antigos (clássicos) que deram a espaço à invenção” (KIRBY, 1991, p. 278)¹⁷. Ainda que demarcadas as arestas entre os sentidos dos valores discutidos em Calvino e os discutidos na retórica, o fato é que em ambos os discursos há o registro da busca pela estima da palavra, o que, ao longo do tempo, é um tema caro a escritores, poetas, críticos literários, filósofos e outros pensadores.

No original inglês, o termo utilizado para “propostas” é “*memos*”, que se refere a “memorando”, “anotações”, “lembretes”. Esther Calvino, esposa do escritor, afirma numa nota de abertura do livro que Calvino deixou os textos sem título em italiano porque foram planejados essencialmente no inglês como *Six memos for the next millennium*, que era definitivo (CALVINO, 1990b, p. 6). Ao cuidar da versão italiana, ela optou por *Lezzione americane* porque “naquele último verão da vida de Calvino, Pietro Citati vinha vê-lo quase todas as manhãs e a primeira pergunta que fazia era: ‘Como vão as lições americanas?’” (p. 6). Esther afirma ainda que o subtítulo “for the next millennium” decerto faria parte também do título italiano porque “em todas as suas tentativas de encontrar o título exato em inglês, mudavam as palavras, mas a expressão ‘for the next millennium’ permanecia sempre” (p. 6). Nesse sentido, a obra reporta-se a algo que deve ser lembrado, guardado, considerado. Ao mesmo tempo, ao serem destinadas a um porvir, as *Propostas* ressoam como metonímia de uma tradição, não apenas porque reafirmam conceitos da antiguidade literária, mas porque, ao falar de um legado, também se colocam num lugar valorativo em busca de uma preservação, isto é, pretendem-se dignas de uma permanência.

Em *As cidades invisíveis*, a memória é um núcleo estruturante da narrativa e também das descrições. Aqui, cabe uma reflexão sobre esse fenômeno, que colaborará para uma melhor compreensão da análise posterior da obra. Em diversas cidades, a memória é mesmo o fio articulador que leva à elaboração verbal do que foi visto ou imaginado ou do que se ouviu falar, embora o narrador, cujas características sugerem certa aproximação com o narrador oral de que fala Benjamin (1985), dissimule sofisticada e habilidosamente o método memorístico de dar a conhecer a sua experiência. A memória ocultada não é a de quem viajou e retornou para contar,

¹⁷“Calvino's work [...] seems to hover between questions of style and those of invention — as if, for the new millennium, he wants to urge an emphasis different from that of the age we are leaving behind, one in fact closer to the older (classical) values that gave the palm to invention”. Tradução nossa.

mas a de quem pode não ter viajado e criado a partir de uma memória mais remota todas cidades a partir de uma só com a qual se teve laços.

Diomira é a primeira das cidades invisíveis, localizada em “As cidades e a memória 1”.

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. (CALVINO, 1990a, p. 11).

A locução adverbial “partindo dali” inaugura a narrativa de Marco Polo, dando o tom para a indefinição do espaço na obra, elemento que, em *As cidades*, tem a força de um protagonista, mas que escapa aos próprios signos de referencialidade geográfica que o leitor possa conhecer. Como a primeira de um conjunto de 55 cidades, espera-se que Diomira seja o ponto de partida do trajeto para as demais, contudo, isso é dissolvido. Sabe-se que o viajante parte de um lugar, o “dali”, termo que faz referência a uma localização no tempo e no espaço, mas que malogra a referencialidade porque não é antecedido de algo em que possa se firmar. Mas, de Diomira, o viajante conhece as belezas porque já as viu em outra cidade: talvez a memória seja o ponto inicial de todas as coisas. De todo modo, há o vazio, e parte-se dele. Essa imprecisão espacial surtida da suspensão do ponto de partida lança a mobilidade a todo o texto, ambiência necessária para quem vai se deparar com cidades como Armila, cidade sem paredes; Sofrônia, composta de duas partes, das quais a de cimento é desmontada uma vez por ano e levada embora; e Zenóbia, erguida sobre enormes palafitas, cujas casas são de bambu e zinco.

Como definir, como mapear estas cidades? Onde está Diomira e todas as outras? Onde elas se constituem? Deveras na memória e no desejo, esferas do subjetivo que, somente nestas condições, conseguem estabelecer divisas com outras que são igualmente da ordem dos sentidos: os olhos, os símbolos, o céu.

A certa altura do livro, depois que descreve 29 cidades, Marco Polo é indagado por Kublai Khan acerca de uma certa cidade que ele jamais menciona. Como que perscrutando a postura do viajante, o imperador lhe pergunta se ele já vira uma cidade semelhante a Quinsai – Quinsai é uma cidade de “pontes arqueadas sobre os canais, palácios principescos com umbrais de mármore imersos na água, vaivém de pequenos barcos que giram em zigue-zague movidos por longos remos [...]” (p. 81). Perante isso, o viajante diz que “jamais poderia imaginar que existisse uma cidade parecida com esta” (p. 81). Na História, Quinsai¹⁸ foi uma das cidades que

¹⁸Atual Hangzhou, capital e mais populosa cidade de Zhejiang, no leste da China.

Marco Polo de fato conheceu. Ela foi para o explorador “a mais nobre e melhor cidade do mundo” (POLO, 1997, p. 126).

A cidade de Quinsai tem um giro de cem milhas e tem doze mil pontes de pedra; e sob o arco da maior parte dessas pontes poderia passar um grande navio, e pelas outras cerca de meio navio. E que ninguém se admire com isso, porquanto ela está toda na água e é cercada por água, e por isso há tantas pontes para ir a todos os lugares da cidade. (POLO, 1997, p. 126-127).

Depois da negação um tanto hesitante de Marco, “o imperador tentou perscrutar o seu olhar”, após o que o estrangeiro “abaixou os olhos” (CALVINO, 1990a, p. 81). O viajante, sempre seguro de suas histórias, se vê agora intimidado com uma pergunta sobre o seu real itinerário. Nesse momento, o leitor também passa a perscrutar a reação hesitante de Marco, pois abaixar os olhos não é uma reação esperada de quem conheceu muitas terras e é indagado sobre uma apenas. Ou Marco mente acerca de Quinsai ao dizer que não poderia imaginar alguma cidade semelhante a ela, ou mente acerca de todas as demais cidades que descreve. Como que cientes da “ressonância extracontextual que o nome de Polo evoca” (DE LAURETIS, 1975, p. 416)¹⁹, tanto Kahn quanto o leitor sabem que os signos *pontes arqueadas, pedras, arcos, água, barcos e remos*, que constituem Quinsai, não podem remeter Marco a outra cidade que não a Veneza, sua cidade natal. A partir dessa provocação, Quinsai é a piscadela que o imperador faz ao jogo que Marco pensava estar controlando. Em outras palavras, os signos da cidade chinesa que Khan evidencia são o grande aceno à memória de Marco, um desmascaramento sofisticado, um pedido sutil para participar do jogo do seu interlocutor.

Considerando que a percepção se dá não como uma projeção exterior, mas como o resultado da relação do corpo com o espírito, Henri Bergson em *Matéria e memória* (1999) observa que nossa percepção é dotada de imagens que nos pertencem particularmente, isto é, de imagens rememoradas. Assim, a exterioridade, em vez de embrionária, não é mais do que um pano de fundo onde a percepção coincide com o objeto percebido. Esse fenômeno de que fala o filósofo francês é notório não só nos diálogos entre os dois personagens, mas também no grupo das cidades e a memória, em cujas descrições o viajante emprega um discurso um tanto quanto melancólico, com asserções de cunho poético-filosófico: “a cidade é feita das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado” (sobre a cidade de Zaíra, p.

¹⁹Para Teresa de Lauretis (1975, p. 416), em *As cidades invisíveis*, “tanto o enredo quanto a caracterização estão ausentes, assim Marco Polo e Kublai Khan, privados de todos os atributos naturais, estão reduzidos aos seus nomes míticos e às ressonâncias extracontextuais que seus nomes evocam”. “Both plot and characterization are missing, as Marco Polo and Kublai Khan, deprived of all naturalistic attributes, are reduced to their mythical names and to the extracontextual resonance that their names evoke”. Tradução nossa.

14); “a cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata” (p. 14); “a metrópole tem esse atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi” (sobre a cidade de Melânia, p. 30). Em Isidora, outra cidade da memória, a ação acontece apenas na esfera da lembrança. Nessa cidade, o viajante está sentado numa praça ao lado de pessoas velhas que “veem a juventude passar”; observa-se o espaço, mas com a mente animada pelo sonho, pela lembrança, pelo desejo. Isidora é a cidade dos seus sonhos, mas a cidade sonhada possuía o explorador quando jovem e agora chega-se a ela em idade avançada: “os desejos agora são recordações” (p. 12).

Para Bergson, existe uma via de mão dupla entre percepção e lembrança, em que o corpo, no espaço que ocupa, é o ponto subjetivo por onde perpassam uma e outra:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se portanto sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosse. (BERGSON, 1999, p. 70).

A definição de Bergson talvez ajude a compreender o comportamento de Marco Polo, que de fato aparenta estruturar as suas narrativas a partir das faculdades confluentes da lembrança e da percepção. As cidades invisíveis são para ele visíveis, seja porque as percebe por meio daquilo de que se lembra, seja porque se lembra por meio daquilo que percebe. Como nota Gonçalves Filho (1988), após o trabalho da recordação já não se pode mais dissociar os investimentos do sujeito recordador da coisa recordada. Assim, “fará tanto sentido entender o sujeito a partir do que recordou quanto o que recordou a partir do modo como o fez” (1998, p. 99).

Em Agostinho, a noção de memória também pressupõe o conhecimento sensível, por meio da dupla função da recordação e da imaginação. No livro X das suas *Confissões*, o teólogo e filósofo de Hipona reflete sobre a grandeza da aptidão da memória, “aposento amplo e infinito” (AGOSTINHO, 2017, X, VIII, 15). Agostinho considera que, mesmo sendo uma faculdade própria do homem, pertencente à sua natureza, a memória impede de compreender tudo o que ela é, pois profunda é a sua constituição. As imagens captadas pela memória são o recurso de apreensão das coisas por meio dos sentidos. Nisso, a memória engendra a grandiosidade do que é percebido. Admiramo-nos ao ouvir alguém falando da altura das montanhas, da vastidão do mar, das grandes quedas dos rios, da amplidão do oceano, das órbitas das estrelas, mas não se observa que todas essas qualidades, embora não sejam elas mesmas

captadas pelo homem, mas suas imagens, revelam a potencialidade da memória, espécie de correspondente do universo porque é capaz de conter e associar todas as coisas por meio dos sentidos.

Os olhos dizem: “Se tiverem cor, nós as anunciamos”; os ouvidos dizem: “Se ressoarem, são registradas por nós”; as narinas dizem: “Se cheiram, por nós são transmitidas”; diz também o sentido do gosto: “Se não for um sabor, não o pergunte a mim”; o tato diz: “Se não for corpóreo, não o apalpei; se não o apalpei, não o assinalei”. (AGOSTINHO, 2017, X, X, 17).

Se em Agostinho os sentidos constituem a lembrança conservando na mente um acervo de imagens que se somarão a outras novas na constituição do ser, em Bergson esse processo é mais dilatado na perspectiva de que as lembranças movem-se em direção à percepção do presente, e elas intercambiam suas substâncias.

Depois de provocar a memória do veneziano com a cidade de Quinsai, Khan pede que ele lhe fale de outra cidade, ao que o explorador atende relatando “nomes e costumes e comércios de um grande número de terras”, pois “seu repertório era inexaurível” (p. 82). Como que insatisfeito com o empecilho que o veneziano cria à sua jogada de xeque-mate, Khan retoma a provocação:

— *Resta uma que você jamais menciona.*
Marco Polo abaixou a cabeça.
— *Veneza — disse o Khan.*
Marco sorriu.
— *E de que outra cidade imagina que eu estava falando?*
O imperador não se afetou.
— *No entanto, você nunca citou o seu nome.*
E Polo:
— *Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.*
— *Então você deveria começar a narração de suas viagens do ponto de partida, descrevendo Veneza inteira, ponto por ponto, sem omitir nenhuma das recordações que você tem dela.*
[...]
— *As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se — disse Polo.* (CALVINO, 1990a, p. 82).

A partir de agora, acha-se o fio das histórias de Polo. É possível compreender, então, que a memória é o seu ponto de partida, o seu deleite e a sua nostalgia, o seu jogo e a sua erudição.

— *...Portanto, na realidade a sua é uma viagem através da memória! — O Grande Khan, as orelhas sempre de pé, agitava-se na rede todas as vezes em*

que colhia no discurso de Marco uma inflexão suspirosa. — É para se desfazer de uma carga de nostalgia que você foi tão longe! — exclamava, ou então: — Você retorna das suas expedições com a estiva repleta de nostalgia!

[...]

— Eis o que eu gostaria de saber a seu respeito; confesse o que você contrabandeia: estados de ânimo, estados de graça, elegias. (CALVINO, 1990a, p. 93).

À constatação de Kublai Khan de que as viagens do veneziano são feitas por meio da memória segue-se uma insinuação do comentador, que diz que esses atos e palavras “talvez fossem apenas pensados, enquanto os dois, silenciosos e imóveis, observavam a lenta ascensão da fumaça de seus cachimbos” (p. 93). Diante deles, uma nuvem “*ora se dissolvia num fio de vento ora restava suspensa no ar; e a resposta estava naquela nuvem*” (p. 93). Nesse instante, ameaçam evaporar os sentidos que se formam a partir do discurso dos dois; sob a imagem da nuvem e da fumaça dos cachimbos, tanto a certeza das histórias do viajante, quanto do próprio diálogo que problematiza a origem delas sofrem turbulência. Ao passo que reflete características típicas da memória – embarçada, fugidia, entre o real e o sonho, existe e logo esvaece –, a nuvem torna incerto o que está sendo dito embaixo dela, nivelando, então, os diálogos entre os protagonistas no primeiro plano do livro à ficcionalização das próprias cidades.

Enquanto dialogam, o viajante e o imperador estão sentados nas escadarias do palácio ou “acomodados em almofadas, balançando nas redes, fumando longos cachimbos de âmbar” (p. 27). É nessa acomodação que Marco narra as maravilhas das cidades por quais viaja no espaço da mente: “*Todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe aqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo farfalhar das folhas*” (p. 95). Mas não estariam este espaço e este tempo em que se encontram Marco e Kublai também suspensos, também da ordem da imaginação? É o que o leitor passa a examinar depois do seguinte diálogo:

POLO: [...] No momento em que me concentro para refletir, sempre me encontro neste jardim, neste mesmo horário, em sua augusta presença, apesar de prosseguir sem um instante de pausa a subir um rio verde de crocodilos ou a contar os barris de peixe salgado postos na estiva.

[...]

Talvez este jardim só exista à sombra das nossas pálpebras cerradas e nunca tenhamos parado: você, de levantar poeira nos campos de batalha, e eu, de negociar sacas de pimenta em mercados distantes, mas, cada vez que fechamos os olhos no meio do alvoroço ou da multidão, podemos nos refugiar

aqui vestidos com quimonos de seda para avaliar aquilo que estamos vivendo, fazer as contas, contemplar a distância.

KUBLAI: Talvez este nosso diálogo se dê entre dois maltrapilhos apelidados Kublai Khan e Marco Polo que estão revolvendo um depósito de lixo, amontoando resíduos enferrujados, farrapos, papel, e, bêbados com poucos goles de vinho de má qualidade, veem resplender ao seu redor todos os tesouros do Oriente.

POLO: Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora. (CALVINO, 1990a, p. 95-96).

O complexo prismático de *As cidades invisíveis* atesta a mobilidade de todos os seus elementos. Nessa passagem, está um dos diálogos mais significativos de toda a obra. Sob a dúvida injetada pelo termo “talvez”, que marca as falas dos personagens, a suposição de que o encontro entre Kublai e Marco esteja apenas na imaginação gera no leitor um certo lamento do não ser, do ser apenas sonho, pois se crê que os dois personagens estão, de fato, face a face e que Marco está tornando mais pessoal e feliz a relação do imperador com seu império, que para ele apodrecia “como um cadáver no pântano” (p. 57). De todo modo, se o encontro dos dois for da ordem do imaginário, quem imagina tal coisa são Marco e Kublai em suas atividades de comerciante e explorador, ou então “dois maltrapilhos” de nomes Kublai Khan e Marco Polo que vivem nas ruas procurando seus sobejos. Seja num caso, seja noutro, o encontro se realiza na verdade do texto e isso também valida as cidades, como se por meio delas tudo o mais se configurasse possível.

2.1 A leveza

No início da carreira literária de Italo Calvino, retratar a própria época era de certo modo um ditame a todo jovem escritor. Com isso, o envolvimento com os acontecimentos históricos foi, paulatinamente, afastando o autor de *As cidades* de um estilo ágil, impetuoso e cortante que ele desejaria desenvolver e que, de fato, vemos despontar nas suas últimas produções. Calvino admite que, junto das experiências da vida que se tornavam o elemento-primo para as obras, vinham, inevitavelmente, o pesadume e a opacidade do mundo, características do meio que tendem a se aderir rapidamente à escrita, caso não seja encontrado um meio de fugir delas. O esforço – porque o gesto é de resistência e combate – para subtrair o peso de uma obra é um processo que se inicia na escrita, “com os meios linguísticos próprios do poeta” (CALVINO,

1990b, p. 22), e não se limita apenas ao reenquadramento das figuras humanas, dos corpos celestes ou dos espaços, mas estende-se à linguagem e à estrutura narrativa.

Para dar início à exposição sobre a primeira das suas *Seis propostas para o próximo milênio*, além de mencionar várias obras, como as de Guido Cavalcanti, Dante, Boccaccio, Shakespeare, Leopardi e Dickinson, entre outros, Calvino alude à cena mítica de Medusa e Perseu. Conforme já dito no primeiro capítulo deste trabalho, nessa cena, Perseu decepa a cabeça de Medusa, por meio de uma estratégia desempenhada no ar e no vento. Essa imagem é, para Calvino, a mais emblemática da literatura investida de leveza, porque Perseu vence Medusa não a partir da negação da realidade que lhe era destinada (viver entre os monstros), mas a partir da visão indireta, por meio de uma imagem apreendida no espelho – neste comportamento reside a sua força. Também não é na negação do peso que a leveza se instaura: para que seja afirmada, é mister que seja considerada a presença do peso. Em Calvino, um elemento não invalida o seu contrário e, embora um se sobressaia em relação ao outro, ambos seguem paralelamente a favor de um efeito.

A fim de estender a sua reflexão a outras esferas da vida, o autor menciona a composição tecnológica, observando na informática uma dinâmica próxima à da arte no que concerne à oposição peso/leveza, cuja representação processual passa a ser a relação *software/hardware*.

É verdade que o *software* não poderia exercer seu poder de leveza senão mediante o peso do *hardware*; mas é o *software* que comanda, que age sobre o mundo exterior e sobre as máquinas, as quais existem apenas em função do *software*, desenvolvendo-se de modo a elaborar programas de complexidade cada vez mais crescente [...]. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos *bits* sem peso. (CALVINO, 1990b, p.20).

Entende-se por *software* um conjunto de dispositivos leves, não palpáveis, que tem por tarefa determinar todo funcionamento computacional, e por *hardware*, a reunião de dispositivos físicos rígidos que compõem o computador. Segundo o dicionário Longman, o vocábulo *bit* é compreendido como “a menor unidade de informação que um computador usa”. Essas características se unem para concretizar um mesmo propósito por meios distintos. Assim, a relevância ao que é *soft* em face do que é *hard* parece, em Calvino, carregar sutilmente um interesse mais dilatado, pois o que é de pouco peso mobiliza possibilidades por vezes superiores às daquilo que é composto por massa volumar. A imagem implicada pela relação entre uma grande máquina de metal e os *bits* que lhe sustentam envolve um extraordinário paradoxo poético, em que cada elemento não é o que parece ser e desafia o outro naquilo que poderia cumprir.

Para Calvino, também “não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso” (CALVINO, 1990b, p. 27). Essas declarações cultuam as potências daquilo que parece tênue. Contudo, não deixam de aludir ao denso como parte essencial do processo. Sob essa noção, é formulada uma das mais representativas sentenças acerca da categoria da leveza, retomando o mito de Perseu e Medusa:

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. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (CALVINO, 1990b, p. 19-20).

Nesse sentido, os aspectos da leveza não se encerram no texto, nem se dissipam após a leitura, mas criam imediatamente uma ponte para o real, provocando novas percepções no modo de ver o mundo subjugado pelo peso. Portanto, há, na essência da leveza a noção de enfrentamento. A proposta está associada não ao vago ou aleatório, “mas à precisão e à determinação da linguagem, haja vista que a pluma detém um voo aleatório, sem administração ou desafios, enquanto o pássaro enfrenta o ar com precisão, empregando a leveza em função do existir” (CALVINO, 1990b, p. 28), como presume-se do verso de Paul Valéry “Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume” (“é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”) (p. 28).

A partir do exame desses e de outros textos, assim como dos poemas de Cavalcanti, Calvino caracteriza a leveza por meio de pelo menos três acepções distintas:

1. **“um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável, até assumirem essa mesma rarefeita consistência”** (p. 28, grifo nosso). Para ilustrar esse processo, os versos de Dickinson: “Uma sépala, uma pétala, um espinho / Numa simples manha de verão / Um frasco de Orvalho... uma Abelha ou duas... / Uma Brisa... um bulício nas árvores... / E eis-me Rosa!” (p. 28);

2. **“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”** (p. 29, grifo nosso), fenômeno explicado com um trecho da novela de Henri James, *A fera na Selva*, em que se evidencia a abstração do raciocínio do narrador a partir da descrição de uma cena;

3. **“uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático”** (p. 29, grifo nosso). Em relação a este aspecto, Calvino evoca uma cena do *Decameron*, de Boccaccio,

em que aparece o poeta florentino Guido Cavalcanti. Num passeio ao cemitério, Cavalcanti é provocado por uns homens que, montados em cavalos, queriam assustá-lo, ao que o poeta reage “apoiando-se sobre um daqueles túmulos, que eram bem altos, levíssimo que era, deu um salto arrojando-se para o outro lado [...]” (p. 23-24). É a partir da cena do salto de Cavalcanti no *Decameron* que o autor das *Seis propostas* formula a seguinte conclusão:

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, espeznhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (CALVINO, 1990b, p. 24).

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, na leitura crítica que faz de seus autores, Calvino revela feições de sua própria composição. As notas que toma do poema de Dickinson, da novela de Henri James e do conto de Boccaccio não se distinguem do que se vê configurado nas suas cidades invisíveis, notadamente no grupo “As cidades delgadas”, que discutiremos em detalhe no tópico a seguir.

2.1.1 “As cidades delgadas”

Isaura, Zenóbia, Armila, Sofônia e Otávia são as cidades mais rarefeitas sobre as quais se pode ouvir em todo o repertório de Marco Polo. Elas se localizam no grupo das “cidades delgadas”, que, por sua vez, se localizam nas proximidades das cidades e a memória, o desejo, os símbolos, as trocas e os olhos²⁰. O grupo, cujo título recebe um adjetivo em vez da fórmula mais recorrente (substantivo + substantivo), como os seus grupos vizinhos, abrange cidades de teor mais descritivo no sentido da enunciação dos atributos corpóreos e incorpóreos do espaço. Nessas cidades adjetivas, pode-se dizer, não há, *a priori*, um desdobramento temático a nível das outras de títulos nominais, que remetem a temas aludidos em cada designação. De fato, o modo de enunciação dessas cidades delgadas chama especial atenção para os seus aspectos físicos e mesmo para uma consciência do estranhamento que elas provocam: “Agora contarei o que a cidade de Zenóbia tem de extraordinário” (CALVINO, 1990a, p. 36); “Se quiserem acreditar, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia” (p. 71). Essas observações introdutórias pressupõem a consciência do narrador acerca do iminente espanto dos seus interlocutores, que

²⁰Para mencionar diversos grupos de cidades numa mesma oração, optamos por usar a fórmula “as cidades e”, seguida de seus respectivos complementos, a fim de evitar excessos no texto.

são tanto Kublai Khan quanto o leitor. Como conclui Calvino a partir do atomismo em Lucrecio, “se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas” (CALVINO, 1990b, p. 27).

Isaura (“As cidades delgadas 1”). A respeito da primeira cidade delgada suspeita-se que esteja situada sobre um “profundo lago subterrâneo”, porque é abundante de água. Conhecida como “a cidade dos mil poços”, Isaura “se estendeu exclusivamente até os lugares em que os habitantes conseguiram extrair água escavando na terra longos buracos verticais” (CALVINO, 1990a, p. 24). Dessa forma, “o seu perímetro verdejante reproduz o das margens escuras do lago submerso” (p. 24). Tal lago é, assim, a paisagem invisível que condiciona a visível, de modo que na cidade “tudo o que se move à luz do sol é impelido pelas ondas enclausuradas que quebram sob o céu calcário das rochas” (p. 24).

Por causa de sua formação, em Isaura, há duas religiões distintas: uma crê que os deuses da cidade estão “nas profundidades do lago negro que nutre as veias subterrâneas” (p. 24); a outra confia que os deuses vivem

nos baldes que, erguidos pelas cordas, surgem nos parapeitos dos poços, nas roldanas que giram, nos alcatruzes das noras, nas alavancas das bombas, nas pás dos moinhos de vento que puxam a água das escavações, nas torres de andaimes que sustentam a perfuração das sondas, nos reservatórios suspensos por andas no alto dos edifícios, nos estreitos arcos dos aquedutos, em todas as colunas de água, tubos verticais, tranquetas, registros, até alcançar os cata-ventos acima dos andaimes de Isaura, cidade que se move para o alto. (CALVINO, 1990a, p. 24).

A figuração dos deuses de Isaura em *As cidades invisíveis* remonta a uma prática antiga, que atribui aos deuses o espírito da cidade e que faz com que deles derivem os nomes correspondentes à personificação dos comportamentos humanos. Daí também a personificação de elementos ambientais: “um curso de água, uma estrutura do solo, um tipo de vegetação, que tinham de garantir sua persistência como imagem mediante todas as transformações seguintes, como forma estética mas também como emblema de sociedade ideal”, conforme comenta Calvino no ensaio “Os deuses da cidade” (CALVINO, 2009, p. 200). Assim, toda cidade tem o seu “programa” que ela precisa saber redescobrir sempre que estiver sob ameaça de extinção.

A localização de Isaura é a característica primordial que demonstra a sua resistência, pois a cidade “se estendeu exclusivamente” até onde se podiam fazer os longos buracos verticais, isto é, parece ter existido a intenção de, com ela, habitar sobre o espaço aquático.

Todavia, há aí uma peculiaridade: Isaura é uma “cidade que se move para o alto” (CALVINO, 1990a, p. 24) e esse fato guarda a chave da própria organização desse espaço. Nele, é minguada a força de atração que a Terra exerce sobre todas as matérias, inclusive sobre a própria água, que, em vez de sofrer o repuxo do solo, é incitada por diversos meios a sair do subsolo, “até alcançar os cata-ventos acima dos andaimes” (p. 24).

A imagem de Isaura flagra o gesto do puxamento, a extração de água do subsolo, com instrumentos que enfrentam o peso da gravidade. Assim, baldes são *erguidos* por cordas, as roldanas *giram*, bombas são *alavancadas*, pás de moinho de vento *puxam* a água, torres nos andaimes *sustentam* a perfuração das sondas, reservatórios estão *suspensos* no alto dos edifícios e nos arcos dos aquedutos (esses que conduzem a água por gravidade de um lugar para outro) e tubos *verticais* vão até os cata-ventos. Se mil são os poços e múltipla a mecânica da extração, pode-se afirmar que, em Isaura, ocorre uma profusão de movimentos recalitrantes, num *indo de encontro* constante. O puxamento certamente assegura a qualidade destemida de Isaura, cidade que se coloca sobre o terreno cuja constituição determinará o seu incessante trabalho. Os seus mil poços tornam-se uma estratégia de embate porque são o meio de contato entre a parte visível e a invisível da cidade, entre o frágil e o robusto. Isaura não submerge porque tem leveza, sobretudo no seu modo de enfrentar a robustez de um profundo lago subterrâneo, e de ao mesmo tempo desfrutar dele. No pico da cidade giram os cata-ventos, que talvez sejam a síntese da leveza de Isaura.

Zenóbia (“As cidades delgadas 2”). O que faz de *Zenóbia*, por sua vez, uma cidade extraordinária é o fato de erguer-se “sobre altíssimas palafitas” com casas de bambu e zinco. Ela possui

muitos bailéus e balcões, postos em diferentes alturas, com andas que superam umas as outras, ligadas por escadas de madeira e passarelas suspensas, transpostas por belvederes cobertos por alpendres cônicos, caixas de reservatórios de água, cata-ventos, desdobrando roldanas, linhas e guindastes. (CALVINO, 1990a, p. 36).

Situada no vazio, *Zenóbia* dispõe de uma engenharia própria que dá suporte às suas atividades. As roldanas, linhas e guindastes, que normalmente cooperam no deslocamento de cargas pesadas e volumosas, aparecem aqui associados aos cata-ventos, elementos que supõem uma extrema leveza em sua constituição, em sua operacionalidade e em sua localização. Da mesma forma, os bailéus e balcões, que geralmente servem de suporte para abrigo de coisas pesadas, estão sustentados no ar. Entre esses elementos destinados a desempenhar uma função,

estão os belvederes, propícios ao ato de olhar e desfrutar a imensidão. Esse conjunto de utensílios, cuja esfera de funcionamento é o ar, forma com Zenóbia uma imagem figurativa da leveza e desautomatiza os significados habituais que lhes atribuímos.

As cidades delgadas têm a distinção de possuir habitantes felizes com o que a cidade é. Em “As cidades e o desejo” e “As cidades e as trocas”, por exemplo, os habitantes revelam certo descontentamento com o espaço que ocupam e estão sempre em busca de outros lugares que correspondam aos seus anseios. Em Zenóbia, embora não se saibam as razões que levaram os seus fundadores a dar essa forma à cidade, quando se pede a um habitante que descreva uma vida feliz, “ele sempre imagina uma cidade como Zenóbia, com as suas palafitas e escadas suspensas, talvez uma Zenóbia totalmente diferente, desfraldando estandartes e nistros, mas sempre construída a partir de uma combinação de elementos do modelo inicial” (CALVINO, 1990a, p. 36).

Sobre a felicidade, poucas são as vezes que essa palavra ou outras afins aparecem na obra. Na cidade de Raíssa, uma do grupo “As cidades ocultas”, ocorre justo o oposto. Sobre ela, inicia-se dizendo: “A vida em Raíssa não é feliz” (p. 134). No entanto, há nela uma espécie de re-visão que faz despontar vestígios de graciosidade e leveza, a princípio ocultas. Depois de observar as minúcias do cotidiano da cidade, o narrador diz: “Todavia, em Raíssa, sempre há uma criança *que* da janela sorri para um cão *que* pulou num alpendre para comer um pedaço de polenta *que* caiu das mãos de um pedreiro *que*...” (p. 134, grifos nossos). A conjunção “que”, que conecta parágrafos e descrições bastante longas, um tanto quanto sufocantes, marca o encadeamento rítmico de ações sucessivas em Raíssa – um fato que está ligado a outro que está ligado a outro, e assim por diante, até que se chega a uma dama que compra uma sombrinha de renda branca “para pavonear-se durante as corridas”, apaixonada por um oficial

que lhe sorriu ao saltar o último obstáculo, que estava feliz mas mais feliz ainda estava o seu cavalo, que voava sobre os obstáculos vendo voar nos céus uma perdiz, pássaro feliz liberado da gaiola por um pintor feliz de tê-lo pintado pena por pena, salpicado de vermelho e amarelo na miniatura daquela página de livro em que o filósofo diz: ‘Em Raíssa, cidade triste, também corre um fio invisível que, por um instante, liga um ser vivo ao outro e se desfaz, depois volta a se estender entre pontos em movimento desenhando rapidamente novas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe’. (CALVINO, 1990a, p. 134, grifo nosso).

A sensação de ápice da felicidade de Raíssa surge no salto do cavalo feliz na corrida que coincide com o voo do pássaro feliz e livre no desenho do pintor feliz. A felicidade aqui

parece coincidir com um momento de contemplação da leveza na manifestação de cada elemento (a dama, o oficial, o cavalo, o pássaro, o pintor). É em Raíssa, a propósito, que o termo “feliz” mais aparece em todo o livro, mais precisamente seis vezes, ao passo que no restante da obra o termo aparece esporadicamente outras cinco vezes. Raíssa concentra, pode-se dizer, grande parte da expressão de felicidade de *As cidades invisíveis*. Embora não seja uma cidade delgada, é uma cidade oculta que, em última análise, pode revelar-se uma cidade delgada, no sentido de estar sob o signo da leveza.

Do mesmo modo, em Zenóbia, a experiência da leveza parece associar-se ao contentamento dos habitantes com a cidade. Caso pensassem em outro ideal de cidade, ela seria construída segundo o projeto inicial que fundou Zenóbia. Todavia, o narrador afirma que a felicidade não deve ser o que caracteriza uma cidade (“é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes”), porque não há razão para dividir as cidades entre essas categorias, mas em outras duas: “aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados” (p. 36). Com isso, o narrador substitui o sentido da felicidade pelo do desejo, sugerindo, assim, que Zenóbia dá forma aos desejos dos habitantes com o passar do tempo e das mutações. Se a felicidade não deixa de ter relações com o prazer e o desejo, a leveza-felicidade que constitui a cidade encontra a razão de ser nos anseios de seus habitantes.

Armila (“As cidades delgadas 3”). O viajante não consegue discernir se Armila, cidade sem paredes, telhados e pavimentos, é uma cidade inacabada ou demolida, ou se por trás da sua construção existe um feitiço ou um capricho, pois “não há nada que faça com que se pareça com uma cidade, exceto os encanamentos de água, que sobem verticalmente nos lugares em que deveria haver casas e ramificam-se onde deveria haver andares” (p. 49). A construção de Armila provoca especulações das mais diversas, porque ela não se permite explicar sozinha. O que a descaracteriza como cidade é não possuir elementos urbanos elementares, senão os encanamentos de água.

Uma floresta de tubos que terminam em torneiras, chuveiros, sifões, registros. A céu aberto, alvejam lavabos ou banheiras ou outras peças de mármore, como frutas tardias que permanecem penduradas nos galhos. Dir-se-ia que os encanadores concluíram o seu trabalho e foram embora antes da chegada dos pedreiros; ou então as suas instalações, indestrutíveis, haviam resistido a uma catástrofe, terremoto ou corrosão de cupins. (CALVINO, 1990a, p. 49).

Armila difere das demais cidades porque parece não comportar habitantes, parece ter sido “abandonada antes ou depois de ser habitada”. Porém, “não se pode dizer que Armila seja deserta”; lá, há algumas jovens mulheres que podem ser vistas através dos encanamentos.

A qualquer hora do dia, levantando os olhos através dos encanamentos, não é raro entrever uma ou mais jovens mulheres, esbeltas, de estatura não elevada, estendidas ao sol dentro das banheiras, arqueadas debaixo dos chuveiros suspensos no vazio, fazendo abluções, ou que se enxugam, ou que se perfumam, ou que penteiam os longos cabelos diante do espelho. Ao sol, brilham os filetes de água despejados pelos chuveiros, os jatos das torneiras, os jorros, os borrifos, a espuma nas esponjas. (CALVINO, 1990a, p. 49).

Há nessa passagem um conjunto de imagens claras e flutuantes que se aproximam do rarefeito. Os elementos água e sol na conjuntura do banho – com a espuma das esponjas, os borrifos, os jatos das torneiras, banheiras e chuveiros suspensos no vazio – refoçam o efeito da iluminação, “brilham os filetes de água despejados pelos chuveiros”. A sensação de refrescamento e vivacidade que daí deriva ajusta-se à imagem das jovens mulheres esbeltas estendidas ao sol dentro das banheiras, os únicos seres que povoam Armila, na única ocupação que se realiza nela. O elemento do espelho diante do qual as jovens penteiam os cabelos também se ajusta à ideia de reflexo surtido da água contraposta ao sol, como se, somadas ao fato da perpetuação do banho, as imagens desses atos se multiplicassem incessantemente por meio dos feixes de luz que procedem ora do sol através da água, ora dos espelhos. Assim, Armila é um sucessivo acontecer de rarefações.

Sofrônia (“As cidades delgadas 4”). Se Armila em nada se parece com uma cidade, Sofrônia apresenta elementos duplicados de uma urbanidade, pois é composta de duas meias cidades – embora haja aqui também uma desconstrução dos elementos sólidos que caracterizam o espaço citadino. Segundo a perspectiva de estranhamento de Chklovski (1976), o procedimento artístico consiste justo nessa singularização dos objetos e na desautomatização da percepção. As reflexões do crítico russo foram de encontro a uma poética fundamentada no reconhecimento de metáforas desgastadas, cuja função seria a de facilitar a compreensão. Para o crítico, a arte deve produzir uma visão singular, difícil e desconcertante do objeto: “o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento [...], é obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1976, p.39).

Na primeira meia cidade de Sofrônia, “encontra-se a grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com os trapézios

amarrados no meio” (CALVINO, 1990a, p. 61). Quanto à segunda, ela “é de pedra e mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto” (p. 61). Os atributos das respectivas duas meias cidades supõem que uma seja móvel e a outra fixa, e assim o são: “Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra meia cidade” (p. 61). Assim,

todos os anos chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoronam os muros de pedra, os pilares de cimento, desmontam o ministério, o monumento, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, carregam os guinchos para seguir de praça em praça o itinerário de todos os anos. (CALVINO, 1990a, p. 61).

O desvio está na imagem da cidade desparafusada, desmontada e levada embora – a meia Sofrônia de cimento. Assim, conserva-se fixa a meia Sofrônia “dos tiros ao alvo e dos carrosséis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça, e começa-se a contar quantos meses, quantos dias se deverão esperar até que a caravana retorne e a vida inteira recomece” (p. 61). Compreendidos na segunda meia Sofrônia, estão “o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto”. Se ela segue seu itinerário, toda a vida da cidade segue também. Com isso, se propõe que todas essas coisas ascendam à categoria da leveza.

Aqui, o signo da leveza também sofre um desvio, pois transfere para aquilo que é dotado de peso as particularidades do que é leve, sem, no entanto, direcionar aquilo que é portátil à categoria do que não é. O que parece ocorrer é que a Sofrônia “dos tiros ao alvo e carrosséis” imprime na Sofrônia “de pedra e mármore e cimento” a sua mecânica, tornando possível a sua viagem. Desse modo, a petrificação e a rigidez chegam à esfera do movente e são transportadas sob a caracterização do leve.

Otávia (“As cidades delgadas 5”). Situada no vazio de um precipício que separa duas montanhas íngrimes, está Otávia, cidade teia-de-aranha, cuja base é uma rede que serve tanto de passagem, quanto de sustentação.

Se quiserem acreditar, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia, cidade-teia-de-aranha. Existe um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade fica no vazio, ligada aos dois cumes por fios e correntes e passarelas. Caminha-se em trilhos de madeira, atentando para não enfiar o pé nos intervalos, ou agarra-se aos fios de cânhamo. Abaixo não há nada por centenas e centenas de metros: passam algumas nuvens; mais abaixo, entrevê-se o fundo do desfiladeiro. (CALVINO, 1990a, 71).

Na descrição de Otávia, o narrador apropria-se de um recurso, o “acreditar se quiser”, que coloca em pauta, de início, o provável estranhamento do interlocutor a respeito do que será contado. Embora haja outras igualmente extraordinárias, esta é a única cidade em que esse artifício ocorre, talvez porque nela esteja concentrado um alto teor de fantasia, contrastes e desvios. Da mesma forma, de todas as cidades delgadas, Otávia é a que desfruta da maior altura: situa-se acima das nuvens, “abaixo não há nada por centenas e centenas de metros” (p. 71). Construções e utensílios para as atividades cotidianas, em vez de se elevarem, estão pendurados para baixo:

escadas de corda, redes, casas em forma de saco, varais, terraços com a forma de navetas, odres de água, bicos de gás, assadeiras, cestos pendurados com barbantes, monta-cargas, chuveiros, trapézios e anéis para jogos, teleféricos, lampadários, vasos com plantas de folhagem pendente. (CALVINO, 1990a, p. 71).

A única referência que Otávia faz com a terra é por meio da disposição de seus elementos, que são pendurados sentido ao chão. Não fosse esse aspecto, seria possível observá-la como uma cidade celeste, ou uma de “As cidades e o céu”, grupo de cidades que possuem relações astronômicas e metafísicas com o firmamento. Mas Otávia é terrena, basta que se percebam os objetos de que ela dispõe: escadas, odres de água, bicos de gás, assadeiras, chuveiros, vasos de plantas. É precisamente por ser terrena que é uma cidade delgada, porque está em face do seu oposto implícito: a gravidade, o peso.

A localização de Otávia, sem dúvida, diz algo a respeito de seus habitantes: “Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de Otávia é menos incerta que a de outras cidades. Sabem que a rede não resistirá mais que isso” (CALVINO, 1990a, p. 71). A rede suspensa é um símbolo da força, mas também da fragilidade. Sobre ela e abaixo dela, está o que constitui Otávia, a passagem e o sustentáculo. Considerar as suas potencialidades e os seus limites denota certa postura ecológica dos cidadãos, o que contrasta, não sem alguma ironia, com o que não ocorre na Terra, onde há a escorregadia convicção de que, na planície, ela, a Terra, não se romperá. Otávia aponta, nesse sentido, não para os problemas do que está suspenso, mas do que detém a solidez, cuja fortaleza aparente promove o engodo da segurança. Como a última das cidades delgadas, ela parece inculcar uma nota de denúncia e advertência a esse respeito.

Por fim, também é possível observar nos diálogos entre Marco e Kublai alguns atributos que resultam de modalizações da leveza, especialmente no sentido de apresentarem a abstração

na descrição do raciocínio, conforme uma das acepções de Calvino acerca dessa categoria. Depois de confrontar Marco, dizendo que as cidades que ele descreve não existem porque seu império está doente e não tem como possuir cidades belas e fabulosas como as que o veneziano narra, Kublai Khan passa a narrar as cidades que imagina para ver se Polo as conhece de algum lugar. No capítulo 5, o diálogo entre Marco e Kublai é marcado pela tentativa do imperador de inventar suas cidades. Assim, “*Da alta balaustrada do palácio real, o Grande Khan observa o crescimento do império [...]. ‘É hora de o meu império, crescido demais em direção ao exterior’, pensava Khan, ‘começar a crescer para o interior’*”. Porém, nessa visão, o imperador “*contempla um império recoberto de cidades que pesam sobre o solo e sobre os homens, apinhado de riquezas e de obstruções, sobrecarregado de ornamentos e incumbências, complicado por mecanismos e hierarquias, inchado, rijo, denso*” (CALVINO, 1990a, p. 69). Eis o cenário do peso no qual Kublai estava submerso e ao qual Polo faz frente com a proposição do modo de ver e de reinventar a realidade. O imperador é levado a pensar que é o seu próprio peso que está esmagando o império. A partir dessa conclusão, em seus sonhos começam a aparecer “*cidades leves como pipas, cidades esburacadas como rendas, cidades transparentes como mosquiteiros, cidades-fibra-de-folha, cidades-linha-da-mão, cidades filigrana que se veem através de sua espessura opaca e fictícia*” (CALVINO, 1990a, p. 69-70). Nesse instante, Khan lança-se à tentativa de agir como Marco Polo, num gesto semelhante ao que ocorre com as duas meias cidades de Sofrônia, em que uma imprime na outra a sua mecânica, possibilitando a sua viagem. A cena do imperador imaginando as suas cidades leves, a propósito, é a que antecede a descrição da cidade de Otávia, o que nos permite pensar que a última das cidades delgadas está sendo descrita por Khan, uma vez que a adjetivação da cidade (“cidade-teia-de-aranha”) se dá bem ao modo das definições que ele emprega para as cidades que imagina (*cidades-fibra-de-folha, cidades-linha-da-mão...*).

A figura de Kublai Khan é constituída, desde o início, de uma noção de peso, e, à medida que ele fala, essa sensação vai sendo despertada no texto. No seguimento da narrativa, de fato, ele revela um amargor prestes a matar o sonho, a poesia e a esperança, ao que Polo combate por meio de suas narrativas e de seus posicionamentos nos diálogos travados.

– *Sei perfeitamente que o meu império apodrece como um cadáver no pântano que contagia tanto os corvos que o bicam quanto os bambus que crescem adubados por seu corpo em decomposição. Por que você não me fala disso? Por que mentir para o imperador dos tártaros, estrangeiro?*

Polo reiterava o mau humor do soberano.

– *Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando os*

vestígios de felicidade que ainda se entreveem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes. (CALVINO, 1990a, p. 57).

Nesse sentido, há um caminho da leveza em direção ao peso. Mesmo em descrições mais densas, como nos grupos “As cidades e os mortos” e “As cidades e o nome”, há uma espécie de “escape” por meio do qual o texto revela, ainda que sutilmente, sinais de leveza. Em Eusápia, uma de “As cidades e os mortos”, por exemplo, no subsolo da cidade os cadáveres cumprem antigas atividades, das quais as preferidas são aquelas que trazem descontração, como a dança e a música. Além disso, esses grupos de cidades situam-se na fronteira com grupos de aspectos vívidos e poéticos, como o “As cidades e o céu”, fato bastante significativo diante das relações que existem entre os grupos.

Se o início do livro parece realçar mais os atributos da leveza é porque se inicia com a força da chegada de Polo ao império de Kublai Khan, o que já é contraposto à descrição inicial da melancolia do imperador diante do fato de seu império ser para ele não mais “a soma de todas as maravilhas”, mas um “esfacelo sem fim e sem forma” (p. 9). O peso está lá, está dado, e então Polo chega; nesse personagem estão insinuadas, desde o primeiro momento, certas configurações da leveza. A potencialização da primeira das *Seis propostas para o próximo milênio*, na perspectiva de Marco Polo, recorda o próprio gesto da literatura, à semelhança do que sugere o diálogo que o viajante e o imperador travam ao final livro, em que este diz àquele: “*é tudo inútil, se o último porto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito*”. A isso, o viajante responde: “*é preciso tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço*” (CALVINO, 1990a, p. 150).

2.2 A rapidez

Na lista dos valores elementares da retórica clássica greco-romana, a rapidez desde há muito é considerada imprescindível na arte da oratória e na arte escrita. Em *Sobre as formas do estilo*, de Hermógenes, a *gorgótēs* (vivacidade) é listada como um artifício empregado para indicar certa impressão de “marcha” do discurso. Derivam da noção grega da *gorgótēs* os conceitos de rapidez, agilidade e vivacidade (HERMÓGENES, 1993, p. 30).

Os atributos da agilidade e vivacidade associados à concepção helênica da rapidez parecem também integrar a perspectiva de Calvino acerca dessa proposta. Quando, por

exemplo, o autor discorre sobre a rapidez, associa a narrativa à imagem do cavalo em uma historieta de Boccaccio, precisamente pelos movimentos de ritmo, vivacidade e energia do animal, que equivalem aos da narrativa ágil. Na história em questão, um grupo de damas e cavalheiros que estão hospedados na casa de campo de uma senhora florentina decide fazer um passeio pelos arredores da casa após o almoço. Um dos cavalheiros oferece a sua companhia a uma das damas, propondo-lhe um passeio a cavalo, durante o qual ele lhe contaria uma história “das mais belas deste mundo” (CALVINO, 1990b, p. 52). A dama aceita o convite e, durante o passeio, a história, que de fato era muito bonita, ganha tropeços na boca do cavalheiro, que não sabe contá-la com desenvoltura, e errava “com frequência nos nomes, trocando uns pelos outros, acabava por horrivelmente estropiar, omitindo-se pessimamente de adequar o tom da narrativa às qualidades dos personagens e à natureza dos acontecimentos” (p. 52). A dama, ao ouvi-lo, “sentia vezes sem conta vir-lhe um suor frio e um desfalecimento do coração, como se estivesse enferma para morrer; e não podendo aguentar por mais muito tempo, sabendo que o cavalheiro havia entrado num aranzel do qual não conseguiria sair-se”, ela lhe diz: “Meu caro senhor, vosso cavalo é um tanto duro de trote, pelo que vos peço me deixeis a pé”. Após reproduzir essa narrativa, Calvino comenta: “A narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado” (p. 52).

Como metáfora da rapidez, da agilidade e da vivacidade, a imagem do cavalo estende-se também ao contexto da velocidade da informação que Calvino via despontar como uma ameaça de reduzir a comunicação a uma “crosta uniforme e homogênea”.

O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem. Mas a velocidade mental não pode ser medida e não permite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. (CALVINO, 1990a, p. 58).

A velocidade da mente, a que se refere Calvino, em vez de fazer frente à velocidade do presente, como um elemento de resistência ao ritmo célere da vida moderna, realiza-se justamente no recolhimento, no seu silêncio – a sua força particular. Pelos atributos que permitem a fruição, a velocidade mental é um valor oposto à velocidade cognoscível porque é uma forma legítima de lidar com o elemento tempo. Por essa via e somente por uma consequência dessa genuinidade, ela pode, em última análise, fazer frente à celeridade do mundo moderno, ainda que isso não seja o seu interesse.

Desde o seu trabalho de transcrição das fábulas italianas (*Fábulas italianas*, de 1954), Calvino sentiu-se atraído pelos contos populares e pelas histórias de fadas sobretudo por causa dos seus atributos estruturais e estilísticos, “pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados” (CALVINO, 1990b, p. 49). No processo de transcrição das histórias, ele encontrava “especial prazer quando o texto original era muito lacônico” e se propunha a “recontá-lo respeitando-lhe a concisão e procurando dela extrair o máximo de eficácia narrativa e sugestão poética” (p. 49). De fato, muitas das obras calvinianas, a despeito das diversas fases por quais passou a sua escrita, têm a característica da rapidez, e boa parte assume a forma de pequenos contos, com o que Calvino chama atenção para “a riqueza das formas breves, com tudo aquilo que elas pressupõem com o estilo e com a densidade de conteúdo” (p. 62). A expressividade e originalidade com que o escritor italiano cultivou o conto levou Harold Bloom a incluí-lo na sua edição de livros, intitulada *Bloom’s major short stories writers (Os principais escritores de contos segundo Bloom)*, em que o escritor italiano figura ao lado de escritores como Borges, Kafka, Maupassant, Poe e outros.

A segunda das *Seis propostas para o próximo milênio* refere-se, portanto, às escolhas linguísticas precisas que imprimem velocidade ao texto. Trata-se não apenas da velocidade física, mas principalmente a relação entre esta e a velocidade mental. Todavia, assim como as demais propostas, ela não prescinde do seu elemento oposto, o retardamento. “Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza” (p. 58). Assim, a rapidez, embora associada à agilidade, à mobilidade e à desenvoltura, não deixa de combinar “com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios” (p. 58).

Em *As cidades invisíveis*, certos atributos estruturais aproximam a narrativa de pequenos poemas em prosa, o que guarda uma estreita relação com a propositura da rapidez do estilo e do pensamento que o autor busca formar no ensaio em questão. Mesmo não tendo escrito poesia, a extensão contida do texto e as associações harmoniosas de palavras, imagens e ritmos que são empregados nessa obra salientam a perspectiva de Calvino de que escrever prosa assemelha-se a escrever poesia, no sentido da “busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO, 1990b, p. 61), qualidades difíceis de manter em obras muito longas, como também observou Edgar Allan Poe (2004) acerca da *unidade de efeito*.

Em “As cidades e o desejo”, grupo que será observado a seguir, a rapidez é um traço com desdobramentos oscilantes, que culminam em arquiteturas urbanas as mais imprevisíveis

e ambíguas, características que tenderiam a se refletir no campo da enunciação, mostrando as eventualidades dos desejos na própria matéria narrada. Todavia, a agilidade e a precisão de estilo operam com o tema como o desenrolar de um novo.

2.2.1 “As cidades e o desejo”

Na fronteira com as cidades e a memória, os olhos e as trocas, estão Doroteia, Anastácia, Despina, Fedora e Zobeide, as cidades do desejo. Sob a luz direta do tema, esses espaços caracterizam-se por duplicidades, porque nas bases de suas constituições estão as próprias vicissitudes do homem. Talvez o desejo seja, ao lado da memória, o elemento de mais força na ordem dos afetos em *As cidades invisíveis*.

Criticando o fato de os afetos terem sido por muito tempo ignorados na filosofia como uma parte fundamental da constituição humana, sendo considerados da ordem da fraqueza e irrelevantes frente à razão e ao intelecto, Spinoza, em *Ética* (2009), afirma que o desejo é a própria essência do homem, que age de forma a conservá-lo, consciente ou inconscientemente:

Compreendo, aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com o seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirigir. (SPINOZA, 2009, p. 71).

Uma das proposições de Spinoza sobre o tema afirma que “entre todos os afetos que estão relacionados à mente à medida que ela age não há nenhum que não esteja relacionado à alegria ou ao desejo” (SPINOZA, 2009, p. 70). A demonstração para essa proposição é a de que, à medida que a mente se entristece, fica incapacitada ou debilitada para pensar. Assim, o afeto da tristeza não pode estar relacionado à mente à medida que ela age, mas apenas os afetos de alegria e de desejo, este um afeto primário, do qual derivam outros. Como veremos nesta seção, a definição de Spinoza lança luz ao estudo das nossas cidades do desejo, especialmente pelo fato de que as ações que levam à construção desses espaços refletem os apetites de seus fundadores. Em *As cidades invisíveis*, a combinação dos signos *cidade* e *desejo* potencializa os seus desdobramentos, e o faz por meio de um protagonismo atribuído ao homem – “arrastado para todos os lados”, como pontua Spinoza –, que dá à cidade formas semelhantemente incertas.

Doroteia (“As cidades e o desejo 1”). Duas são as maneiras de se falar de Doroteia, esclarece o narrador. A primeira é

dizer que quatro torres de alumínio erguem-se de suas muralhas flanqueando sete portas com pontes levadiças que transpõem o fosso cuja água verde alimenta quatro canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada qual com trezentas casas e setecentas chaminés; e, levando-se em conta que as moças núbeis de um bairro se casam com jovens dos outros bairros e que as suas famílias trocam as mercadorias exclusivas que possuem: bergamotas, ovas de esturjão, astrolábios, ametistas, fazer cálculos a partir desses dados até obter todas as informações a respeito da cidade no passado no presente no futuro. (CALVINO, 1990a, p. 13).

A segunda é dizer, como o fez o camaleiro que levou o viajante até a cidade:

“Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã; muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco, em todos os lugares ali em torno rodas giravam e desfraldavam-se escritas coloridas. Antes disso, não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas. Aquela manhã em Doroteia senti que não havia bem que não pudesse esperar da vida. Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas estradas que naquela manhã se abriam para mim em Doroteia”. (CALVINO, 1990a, p. 13).

Nessas duas passagens, que perfazem apenas um parágrafo, resumem-se todas as informações sobre Doroteia. O que fica claro, de início, é que há dois planos de enunciação acerca dessa cidade. O primeiro é um plano objetivo, com descrições da sua constituição corpórea e de suas atividades rotineiras; o segundo plano é de enunciação subjetiva, que se dá por meio da memória do camaleiro que conduz o viajante até ali. A contraposição dos planos narrativos apela à compreensão de que ao lado do discurso sobre a cidade aparente está outro que é da ordem dos sentidos. A memória e o desejo respondem, juntos, pela experiência individual que cada pessoa tem com o espaço que conhece.

Se falar de Doroteia a partir de seus aspectos visuais, de seus objetos e de sua dinamicidade é a forma objetiva que exigirá futuros cálculos para se saber o que ela foi no passado, no presente e no futuro, anunciá-la por meio de uma voz particular (a do camaleiro) pressupõe a experiência, que é, subentende-se, a forma mais legítima de acessar o tempo que se vive em um lugar. Em “Olhar e memória”, Gonçalves Filho (1988), refletindo sobre as relações que se estabelecem entre esses dois temas (olhar e memória), salienta que o movimento da lembrança não está submetido à rigidez de conceitos normalizadores, porque é fomentado pela esfera da experiência: “a memória faz cruzar a história e a intimidade, o mais público e o mais pessoal” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 99). Daí que a atividade da memória entra em

conflito com o trabalho das ciências quando elas interpretam a história imparcialmente, buscando compreender os fatos sem as subjetividades. Ao contrário disso, “a memória faz ver os fatos a partir dos indivíduos ao mesmo tempo que reencontra neles a ascendência mais pertinente dos acontecimentos, as influências mais profundas e indeléveis de uma época” (p. 99). É por essa via que o discurso sobre Doroteia ganha significação: 1. o camaleiro chegou a Doroteia no tempo da sua juventude, numa manhã, em que observara o movimento da cidade (“muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco [...]”; “Antes disso, não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas” (p. 13)); 2. em Doroteia, naquele preciso instante do presente, o camaleiro sentiu “que não havia bem que não pudesse esperar da vida” (p. 13); e, então, 3. nos anos seguintes, seus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas, e ele conclui: “agora sei que esta é apenas uma das muitas estradas que naquela manhã se abriam para mim em Doroteia” (p. 13).

A cidade desperta e potencializa o desejo do homem. A partir da experiência com Doroteia, os “olhos” do camaleiro voltaram a “contemplar” as coisas. O sentido da visão, ao passo que decifra a cidade, motiva o desejo. Antes de Doroteia, o homem não conhecia “nada além do deserto e das trilhas das caravanas”. Depois da experiência que tem com ela, o camaleiro vai a outros espaços; suas experiências agora se dão para além do deserto e das trilhas das caravanas. Com isso, o camaleiro tipifica o lugar de fala de Marco Polo, que também descreve as cidades para Kublai Khan pela via da experiência.

A formação sintática das orações tem algo a anunciar a respeito da rapidez narrativa nessas cidades. A fluidez, efeito direto da composição concisa, é a marca da agilidade das informações. Na primeira parte do texto, encontram-se períodos quase sem nenhuma pontuação, o que equivale a formações com raríssimas pausas. No trecho a seguir, há seis orações entre as quais existe apenas um intervalo.

[...] quatro torres de alumínio erguem-se de suas muralhas flanqueando sete portas com pontes levadiças que transpõem o fosso cuja água verde alimenta quatro canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada qual com trezentas casas e setecentas chaminés. (CALVINO, 1990a, p. 13).

Podemos analisar o trecho inicial do seguinte modo: ele é composto por uma oração coordenada independente (“**quatro torres de alumínio** erguem-se de suas muralhas”), uma oração reduzida de gerúndio (“flanqueando **sete portas com pontes levadiças**”), três orações subordinadas adjetivas (“que transpõem o fosso”, “cuja água **verde** alimenta **quatro** canais”,

“que atravessam a cidade”), uma oração coordenada sindética (“e a dividem em **nove** bairros, cada qual com **trezentas casas** e **setecentas chaminés;**” (p. 13)), das quais os termos destacados são recursos oracionais (adjuntos adnominais) que permitem o acréscimo de especificidades sem a necessidade de recorrer a novas orações. Esse trecho apresenta uma sucessão de fatos que parecem se encadear plenamente, sem ruídos ou distrações, e sem deixar, com isso, de informar os detalhes importantes. O comedimento invade o âmbito da própria descrição. Os adjetivos, por exemplo, responsáveis em grande parte por caracterizar os elementos visuais, embora não deixem de ser plenos à semântica do que é narrado, figuram na narração em um espaço bastante restrito.

De modo semelhante, o trecho seguinte evoca uma concentração de ações ininterruptas, sequenciais e costumeiras, salientadas por um ritmo incisivo. Quando o narrador diz que “as moças núbéis de um bairro se casam com jovens dos outros bairros e que as suas famílias trocam as mercadorias exclusivas que possuem: bergamotas, ovas de esturjão, astrolábios, ametistas”, e que, depois disso, é preciso fazer cálculos para “obter todas as informações a respeito da cidade no passado no presente no futuro” (p. 13), as três locuções adverbiais liberadas de pontuação (“no passado no presente no futuro”) operam como uma sentença só, sustentando o ritmo e prolongando uma espécie de retidão.

No segundo plano da narrativa, o plano subjetivo, cada acontecimento existe por si só, sem as sintetizações e supressões recorrentes no primeiro plano. Com isso, sutilmente o ritmo vai sendo reduzido e a narrativa ganha feições mais acaloradas: “Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã” (p. 13). Mesmo com demarcações ainda bastantes concisas, aqui, a fala se demora, porque a descrição recorre à memória de quem fala e o que é do âmbito da memória parece ser mais reticenciado.

Anastácia (“As cidades e o desejo 2”). “A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia, cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas” (CALVINO, 1990a, p. 16). Como de Doroteia, sobre Anastácia também pode-se falar de duas maneiras, com a diferença de que, aqui, o narrador usa o recurso do futuro do pretérito (“eu deveria”) para demarcar a primeira forma de noticiar a cidade. Essa formação verbal indica um fato que poderia ter ocorrido na sequência de outro que ocorreu no passado, e que acaba por se concretizar porque é dito e assumido na realização do discurso.

Eu deveria enumerar as mercadorias que aqui se compram a preços vantajosos: ágata ônix crisópraso e outras variedades de calcedônia; deveria louvar a carne do faisão dourado que aqui se cozinha na lenha seca da cerejeira e se salpica com muito orégano; falar das mulheres que vi tomar banho no

tanque de um jardim e que às vezes convidam — diz-se — o viajante a despir-se com elas e persegui-las dentro da água [...].

Mas com essas notícias não falaria da verdadeira essência da cidade: porque, enquanto a descrição de Anastácia desperta uma série de desejos que deverão ser reprimidos, quem se encontra uma manhã no centro de Anastácia será circundado por desejos que se despertam simultaneamente. (CALVINO, 1990a, p. 16).

Por outro lado, o “eu deveria” marca um parecer que, logo que é realizado no discurso, é revogado enquanto anunciação, porque apresenta notícias que não correspondem à “verdadeira essência da cidade”. Afirmada no segundo enunciado, a “verdadeira essência da cidade”, ao que parece, não é simplesmente o desejo, mas a sua consumação. Ela é o que valida a narrativa sobre Anastácia, cidade que “aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer” (p. 16). De fato, a descrição no primeiro plano apresenta elementos que evocam sentidos como a visão (pedras preciosas e mulheres despidas) e o paladar (faisão dourado cozido na lenha), mas o que distingue o verdadeiro discurso sobre Anastácia é que, nele, quem fala sobre ela também realiza-se nela, faz parte da sua própria constituição. Homem e cidade se conjugam.

Mas a cidade do desejo é enganosa, de esfera movediça. Sem ser meramente um cenário para o homem, mas uma integração com ele, ela reflete as vicissitudes humanas enquanto evidencia as suas próprias. Com um poder que ora é benigno, ora é maligno, Anastácia faz confundir o que é prazer com o que é fadiga: “se você trabalha oito horas por dia como minerador de ágatas ônix crisóprastos, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos a sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia quando não passa de seu escravo” (p. 16). A característica do engano, própria do desejo, faz realçar o efeito da desorientação e das ambivalências em relação ao tema da cidade.

Mesmo contraposta em planos verbalmente densos, a descrição de Anastácia é feita em apenas um parágrafo. Esse sintetismo, ao passo que aproxima as sutilezas de cada plano à esfera do desejo, cria uma economia nos enunciados atribuindo função necessária a tudo o que aparece no texto. Por meio da estratégia do “eu deveria”, o narrador expressa uma escolha pelo discurso que quer evidenciar (o do segundo plano), sem, no entanto, deixar de descrever no plano objetivo (primeiro plano) o que a cidade tem de mais característico. Condiz com o estilo ligeiro e cortante do autor a concatenação das frases por meio de recursos como as elipses – “[eu] deveria louvar a carne do faisão; [eu deveria] falar das mulheres que vi tomar banho” – e a recorrência de pronomes relativos, que, por representarem substantivos já referidos, evitam

novas formações frasais – “a cidade aparece como um todo *no qual* nenhum desejo é desperdiçado e *do qual* você faz parte” (grifos nossos). Além disso, também ocorre, aqui, relativa ausência de pausas, como em “ágata ônix crisópraso”, o que favorece o ritmo e o segmento retilíneo da narração.

A rapidez na descrição de Anastácia também toca a sua caracterização mais imediata: “cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas” (p. 16). O narrador não acrescenta nenhuma informação a mais sobre Anastácia. No âmbito da caracterização, em nenhum momento se diz, por exemplo, que essa cidade possui muitas mercadorias, pedras preciosas (“ágatas ônix crisópraso”), faisões dourados de carne saborosa, um tanque em um jardim onde as mulheres tomam banho. Essas informações estão todas postas, mas vinculadas à ação. Nesse processo, enquanto é informado das atividades da cidade, o leitor identifica nela certos atributos.

Despina (“As cidades e o desejo 3”). “Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar” (CALVINO, 1990a, p. 21). A terceira cidade do desejo tem um diferencial: ela não é alcançada, não se consuma senão pelos sentidos. Os espaços são construídos na esfera da mente por duas figuras correspondentes às duas formas de se chegar à cidade: a do cameleiro e o do marinheiro.

O cameleiro que vê despontar no horizonte do planalto os pináculos dos arranha-céus, as antenas de radar, os sobressaltos das birutas brancas e vermelhas, a fumaça das chaminés, imagina um navio; sabe que é uma cidade, mas a imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, um veleiro que esteja para zarpar, com o vento que enche as suas velas ainda não completamente soltas, ou um navio a vapor com a caldeira que vibra na carena de ferro, e imagina todos os portos, as mercadorias ultramarinas que os guindastes descarregam nos cais, as tabernas em que tripulações de diferentes bandeiras quebram garrafas na cabeça umas das outras, as janelas térreas iluminadas, cada uma com uma mulher que se penteia. (CALVINO, 1990a, p. 21).

Se a maneira de se alcançar Despina for de camelo, isso implica dizer que a cidade tem as formas dos desejos do cameleiro. O deserto onde ele se encontra é a ambientação propícia para o anseio de um espaço distinto. Por isso, a paisagem que ele vê transforma-se, no espaço da mente, naquilo que deseja encontrar. Ele sabe que o que vê, “os pináculos dos arranha-céus, as antenas de radar, os sobressaltos das birutas brancas e vermelhas, a fumaça das chaminés”, é uma cidade, “mas a imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, um veleiro

que esteja para zarpar”. A visão do camaleiro reveste os aspectos da cidade daquilo que é próprio de um veleiro, isso porque a cidade recebe as formas do desejo e dá a ele também as suas formas.

Se, por outro lado, a forma de se alcançar Despina for de navio, a cidade recebe a forma dos desejos do marinheiro.

Na neblina costeira, o marinheiro distingue a forma da corcunda de um camelo, de uma sela bordada de franjas refulgentes entre duas corcundas malhadas que avançam balançando; sabe que é uma cidade, mas a imagina como um camelo de cuja albarda pendem odres e alforjes de fruta cristalizada, vinho de tâmaras, folhas de tabaco, e vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um oásis de água doce à sombra cerrada das palmeiras, rumo a palácios de espessas paredes caiadas, de pátios azulejados onde as bailarinas dançam descalças e movem os braços para dentro e para fora do véu. (CALVINO, 1990a, p. 21).

Para o marinheiro, a cidade aparece revestida daquilo que é próprio de um camelo, a “sela bordada de franjas refulgentes entre duas corcundas malhadas que avançam balançando”. Assim como o camaleiro, ele sabe que a sua visão é a de uma cidade, “mas a imagina como um camelo”. De igual modo, aqui, a cidade dá forma aos desejos do homem. O deserto do marinheiro é o mar, e o seu desejo, um oásis de água doce, local em que o camaleiro com frequência se encontra. O cruzamento dos dois espaços de Despina, deserto e mar, são diretamente correspondentes ao cruzamento dos anseios dos dois viajantes. Eis a contradição e a dualidade do espírito humano, cujos desdobramentos são potencializados pela combinação dos dois signos, cidade e desejo.

A criação das cidades no espaço da mente dos dois viajantes assimila a noção de desejo de que fala Spinoza, segundo a qual as apetências relacionam-se com a mente à medida que ela leva à ação. Exercendo também uma relação com o coração, os desejos parecem ter raízes mais profundas do que aquelas que fincam na mente. Conforme pontua Hillman (2010, p. 94), em *O pensamento do coração e a alma do mundo*, de acordo com a noção grega da *aisthesis* (percepção), o coração está intrinsecamente ligado às coisas por meio dos sentidos. Hillman afirma que tanto na psicologia grega, quanto na psicologia bíblica, “o coração era o órgão da sensação, era também o órgão da imaginação”. Essa perspectiva nos permite considerar que os desejos são da esfera da mente, ao mesmo tempo em que o são do coração: “O coração percebe tanto sentindo quanto imaginando: para sentir intensamente, devemos imaginar e, para imaginar com precisão, devemos sentir”. Por essa ótica, desejo, mente e coração formam um complexo tão arraigado quanto volúvel, dadas as interferências dos sentidos em cada experiência.

Diferentemente das demais cidades do grupo, Despina é apenas uma miragem, sem a concretude das ruas e dos palácios ou casas, sem pessoas e sem atividades rotineiras. Somente tomando o caminho que leva à cidade seria possível saber como, de fato, ela é. Mas, “cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe; é assim que o cameleiro e o marinheiro veem Despina, cidade de confim entre dois desertos” (p. 22). Se a cidade é da esfera do desejo, várias são as perspectivas que a definem; mais do que isso não nos é dado saber.

Quanto às operações da rapidez, vemos em Despina construções elípticas que originam tanto orações curtas e bem pontuadas, quanto uma economia verbal. Aqui, o ritmo aparece mais lento e entrecortado por uma demarcação mais precisa dos elementos, como se ao modo do caminhar do camelo: “vê despontar no horizonte do planalto os pináculos dos arranha-céus, as antenas de radar, os sobressaltos das birutas brancas e vermelhas, a fumaça das chaminés, imagina um navio” (p. 21). Por outro lado, as elipses sustentam certa ligeireza na narrativa com formações como esta: “mas a imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, [imagina-a como] um veleiro que esteja para zarpar, com o vento que enche as suas velas ainda não completamente soltas, ou [imagina-a como] um navio a vapor com a caldeira que vibra na carena de ferro”; “e imagina todos os portos, [imagina] as mercadorias ultramarinas que os guindastes descarregam nos cais, [imagina] as tabernas em que tripulações de diferentes bandeiras quebram garrafas na cabeça umas das outras, [imagina] as janelas térreas iluminadas”.

A ocorrência descrita acima corresponde ao parágrafo que descreve a perspectiva do cameleiro sobre a cidade. No segundo parágrafo, onde é descrita a perspectiva do marinheiro, há semelhantes ocorrências, criando uma simetria sintática no texto. Se em Doroteia e em Anastácia os dois planos descritivos aludem a perspectivas distintas entre as formas de conceber a cidade, em Despina os planos se espelham, pois compartilham das mesmas configurações do desejo. Nisso, as operações da rapidez em um plano e outro também se refletem simetricamente, o que, num último efeito, cria uma impressão de retidão narrativa.

Fedora (“As cidades e o desejo 4”). Fedora é uma “metrópole de pedra cinzenta”, em cujo centro há um palácio de metal que abriga, em cada um dos seus cômodos, uma esfera de vidro que, por sua vez, abriga outra cidade, “uma cidade azul”, com o modelo que serviria para a construção da atual Fedora.

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o

que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro. (CALVINO, 1990a, p. 32).

A única adjetivação que o narrador-observador atribui a Fedora, “metrópole de pedra cinzenta”, denuncia, de certo modo, a sua opinião acerca da cidade. A cor, aqui, não seria um indicador de juízo se as pequenas Fedoras expostas nas esferas de vidro em cada cômodo do palácio de metal não fossem azuis – “Os olhos amam formas belas e variadas, cores claras e amenas” (AGOSTINHO, 2017, X, XXXIV, 51). Da mesma forma, os materiais “pedra” e “metal” que, respectivamente, constam da estrutura da cidade e do palácio, sinalizam um parecer sobre a metrópole e seus elementos mais modernos: eles têm certa frieza, certa apatia, um endurecimento.

Para não perderem completamente a Fedora idealizada, os habitantes fizeram do palácio um museu, onde escolhem as cidades correspondentes aos seus desejos e “contemplam-na imaginando-se...”.

Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia). (CALVINO, 1990a, p. 32).

As ressalvas que aparecem entre parênteses no trecho acima referem-se ao que ocorre no plano da cidade real, um contraponto explícito entre o que é almejado e o que de fato a cidade se tornou. Fedora, assim como Despina, não deixa de ter o aspecto do sonho, da não-realização, da utopia. Embora vista e experimentada, o que se contempla não é a cidade factual, mas o que está no museu, a imagem da cidade num passado que jamais se efetivou, que “ontem havia sido um possível futuro” (p. 32). Em torno da Fedora ideal, o desejo e com ele a imaginação estão associados ao ato de ver e de contemplar. Spinoza (2009, p. 57), refletindo sobre os efeitos surtidos da relação entre desejo e imaginação, afirma que “as imagens das coisas que põem a existência da coisa amada estimulam o esforço pelo qual a mente se esforça por imaginá-la”. Isso valida a compreensão de que, no contexto de Fedora, o museu é o elemento responsável por criar e cultivar, por um tempo incessante, as imagens que fazem existir a coisa desejada. Com isso, a visão estimula a mente que, por sua vez, se põe a imaginar

e desejar, num ciclo que perpassa pelo desejo: “os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos”; pela visão: “contemplam-na”; pela imaginação: “imaginando-se refletidos no aquário de medusas”. Trata-se de um ciclo que termina – e reinicia-se – no desejo.

O trecho que notifica a transformação do palácio em museu permite ilustrar as configurações da rapidez neste texto calviniano. A narração que parte dos dois pontos – “: os habitantes o visitam” (o excerto completo foi citado na página anterior) – resume o comportamento da cidade a um conjunto de ações que estão por se realizar, efeito logrado pelo uso do gerúndio em alguns verbos (“imaginando-se refletidos”, “percorrendo no alto baldaquino”, “deslizando pela espiral do minarete”), recurso que, ao lado de formações verbais no presente do indicativo (“visitam”, “contemplam”), acrescenta informações sobre o modo pelo qual essas ações principais ocorrem. Se o oposto das operações da rapidez, em relação às informações que ela condensa na descrição de Fedora, fosse representado em uma imagem, seria a de qualquer um de nós, que, diante de uma peça de museu que nos seja significativa, vê (presente do indicativo) um objeto fazendo relações, pensando, imaginando, lembrando, desejando, sentindo (*continuum* da ação) – um gesto demorado, de desdobramentos bastante dispersos, que, se ganhasse corpo na textualidade, resultaria em outro efeito que não a rapidez. É justo o contrário o que ocorre na narrativa de Calvino.

Zobeide (“As cidades e o desejo 5”). Zobeide, “cidade branca, bem exposta à luz, com ruas que giram em torno de si mesmas como em um novelo” (p. 45), é, talvez, a mais labiríntica de todas as cidades do desejo. A sua arquitetura, pode-se dizer, leva à potência o caráter volúvel e dilacerante dos apetites humanos.

Eis o que se conta a respeito de sua fundação: homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho — viram uma mulher correr de noite numa cidade desconhecida, de costas, com longos cabelos e nua. Sonharam que a perseguiram. Corriam de um lado para o outro, mas ela os despistava. Após o sonho, partiram em busca daquela cidade; não a encontraram, mas encontraram uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho. (CALVINO, 1990a, p. 45).

Assim como as pequenas Fedoras das esferas de vidro são azuis, a cor branca recobre Zobeide, “bem exposta à luz”. Essa atribuição, aqui, parece se justificar na intenção que os habitantes têm de livrar-se da obscuridade do sonho e tornar límpida a visão do espaço, a fim encontrar a mulher fugitiva. Eles “tinham esperança de que uma noite a cena se repetisse”, mas “nenhum deles, nem durante o sono nem acordados, reviu a mulher” (p. 45). Quando foram

elaborar a disposição das ruas, cada um dos homens “refez o percurso de sua perseguição; no ponto em que havia perdido os traços da fugitiva, dispôs os espaços e a muralha diferentemente do que no sonho a fim de que desta vez ela não pudesse escapar” (p. 45). O sonho, que dá forma à arquitetura da cidade, não é aqui apenas o conjunto de imagens apresentadas à mente durante o sono, é também o devaneio, a fantasia, o desejo vivo do tempo acordado. As ruas, “que giram em torno de si mesmas como em um novelo”, também não se tratam apenas de um desenho do lugar, mas do caráter fugidio da aspiração.

Em suas reflexões sobre a origem e a natureza dos afetos, Spinoza (2009, p. 55) afirma que “durante todo o tempo em que o homem é afetado pela imagem de uma coisa, ele a considerará como presente, mesmo que ela não exista”. Se em Fedora, a imagem que leva ao desejo é um projeto idealizado da cidade exposto em um museu, em Zobeide é o sonho, tão arrebatador quanto fugidio, que se presentifica em imagem, porque passa a ser aspiração consciente. As ruas, com os mais diversos formatos e direções, segundo a forma que o desejo de cada um dos homens deu à cidade, são as mesmas pelas quais passavam para irem ao trabalho todas as manhãs, “sem qualquer relação com a perseguição do sonho”. No percurso para o trabalho, o sonho desaparece, é esquecido. Ocorre, então, que novos homens de outros países que tiveram um sonho semelhante, chegam à cidade:

na cidade de Zobeide [os estrangeiros] reconheciam algo das ruas do sonho, e mudavam de lugar pórticos e escadas para que o percurso ficasse mais parecido com o da mulher perseguida e para que no ponto em que ela desaparecera não lhe restasse escapatória. Os recém-chegados não compreendiam o que atraía essas pessoas a Zobeide, uma cidade feia, uma armadilha. (CALVINO, 1990a, p. 45).

As características atribuídas a Zobeide ao final do texto (“feia”, “uma armadilha”) logo contrastam com os que aparecem no início da narrativa. Até aqui, o leitor está apercebido do congestionamento e do desalinho na constituição visual da cidade, mas é surpreendido quando o narrador lhe notifica a armadilha e, especialmente, a fealdade. No entanto, se a cidade, que “é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares” (LYNCH, 1980, p. 12), se constrói num amálgama de perspectivas a partir do sonho, de fato há razão para classificá-la como uma armadilha, pois é comum que os anseios se deem em conflito no homem, muito mais entre diversos homens. Da mesma forma, o predicado do feio parece se justificar na disparidade das perspectivas que dão forma caótica à cidade, o que revela, sub-repticiamente, a fealdade como o oposto da beleza clássica, que considera a ordem, o equilíbrio e a harmonia das formas e das proporções como um parâmetro de

juízo, conceito que ganha forma no *Homem de Vitruvius*, de Leonardo da Vinci. O aspecto titubeante da arquitetura de Zenóbia alude à sensação de labirinto e este traduz-se numa noção que recebe certas configurações em *As cidades invisíveis*. Que os desejos são esforços e impulsos tão variáveis quanto opostos entre si e que “o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirigir” (SPINOZA, 2009, p. 71) é a conclusão que se tem ao sair de Zobeide, a última das cidades do desejo.

No domínio da linguagem, a rapidez, que decorre da agilidade narrativa na descrição de Zobeide, fica evidente em trechos como o que relata a fundação da cidade. Com um ritmo mais entrecortado do que o que normalmente ocorre na maioria das cidades desse grupo, as pontuações – dois pontos, ponto e vírgula e travessão, por exemplo – são recorrentes em curtos espaços de texto. Do mesmo modo, são frequentes as elipses, que, aqui, se manifestam notadamente no uso do sujeito implícito (“viram uma mulher”, “sonharam que a perseguiam”, “corriam de um lado para o outro”, “partiram em busca daquela cidade”, “não a encontraram” “encontraram uns aos outros”, “decidiram construir uma cidade” (p. 45)). Nessa ocorrência, todas as orações partem de um só sujeito, “homens de diferentes nações”, e dele derivam sete novas orações sem nenhuma repetição do termo.

Ao falar sobre a rapidez nas suas *Seis propostas*, Calvino reporta-se a uma lenda antiga reescrita pelo francês Barbey d’Aurevilly, elogiando a sua versão em relação a outras de diversos escritores. As razões que fazem da versão de d’Aurevilly a preferida de Calvino são da ordem da rapidez: “O segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam puntiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em zigzagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (CALVINO, 1990b, p. 48). Essa definição sobre o trabalho do escritor francês não está longe do procedimento que Calvino confere às suas cidades do desejo e, de forma geral, ao livro em questão.

2.3 A exatidão

O uso da linguagem de forma aproximativa, descuidada e casual compõe o quadro de extinção da expressividade da palavra, sobre o que Italo Calvino busca advertir, propondo a exatidão como recurso para a sua inibição. A exatidão implica, essencialmente: 1. um projeto de obra bem definido e calculado; 2. a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas e memoráveis; e, por fim, 3. uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico, capaz

de expressar as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 1990a, p. 71-72). A terceira das *Seis propostas para o próximo milênio* é composta, portanto, pelo resultado da combinação de informações e de modos de informar que proporcionam ao leitor a sensação de “definido”, graças às escolhas precisas dos termos na composição do texto. Isso porque, antes da concretização da expressão verbal, existem, no espaço mental, combinações disjuntas, que precisam ser aparelhadas por traços de organização, da mesma forma que existem vastas disposições de objetos abstratos à espera de equivalentes verbais que busquem uma adaptação harmoniosa ao dizível e ao escrito.

Calvino propõe a exatidão como antídoto a uma “epidemia” que pode ter atingido a humanidade no exercício de sua competência mais característica: a do uso da palavra. Como “um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias” (p. 72), essa “debilidade” da linguagem consiste na perda de força cognoscitiva e no advento da imediaticidade e do automatismo que dão sinais de falência dos significados. O escritor das *Seis propostas* observa também que a perda de força cognoscitiva afeta não apenas a linguagem, mas também as imagens – o que talvez seja um reflexo do próprio mundo. Essas imagens são projetadas excessiva e ininterruptamente e, aos nossos olhos, com o advento das mídias, formam uma “nuvem de imagens” que, ao mesmo tempo que é volumosa, se dissolve facilmente, sem deixar traços na memória.

Os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos — imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória. (CALVINO, 1990b, p. 73).

Se tal constatação tinha as suas razões de ser em meados dos anos 80, hoje os seus desdobramentos são ainda maiores, pois a multiplicação de imagens destituídas da necessidade interna de que fala Calvino é catalisada pela velocidade da informação, o que submerge paulatinamente o homem contemporâneo em um fluxo de informações do qual não se consegue facilmente escapar e em meio ao qual vão se perdendo as potencialidades sensitivas. A linguagem e os objetos sofrem a automatização e deixam de ser percebidos na força de seus significados particulares, como observa Chklovski (1973), cujas reflexões nesse sentido foram

mencionadas no primeiro capítulo deste trabalho. De acordo com o que afirma Marisa Pelella Mélega (2010, p. 189), a partir de um capítulo do livro *Gli occhi della letteratura, miti, figure, generi*, de Giusi Baldissoni, a civilização contemporânea “convive com a poluição visiva, o que em vez de despertar-lhe a sensibilidade dos sentidos, transfigura em invisível grande parte de suas experiências com o mundo”. A proposta da visibilidade, sobre a qual discutiremos mais adiante, problematiza mais de perto essas questões em torno dos sentidos.

Quanto à exatidão, embora opere com a noção de “definido” – configurada, em *As cidades invisíveis*, notadamente por séries, simetrias e jogos de combinações –, ela não supõe a palavra como o meio de alcance da substância última do mundo, tampouco sugere que a palavra deve identificar-se com essa substância, como acontece, por exemplo, por meio de descrições incisivas que fazem, por vezes, o texto tomar forma da própria substância narrada. O elogio à exatidão parte da consideração de uma peculiaridade que lhe é fundamental: a inclinação por seguir os traços das coisas, em vez do interesse por alcançá-las. Sobre esse aspecto, Calvino esclarece:

A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo. Por isso o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras. (CALVINO, 1990b, p. 90-91).

O traço do visível ao invisível é o oposto de um desenho acabado das coisas, é apenas um indício do existente em torno do qual há o todo o infinito: a ponte sobre o abismo. Nessas circunstâncias, o texto será sempre um meio, cujas potencialidades estão no subtexto que o autor é apto a lançar. Como conclui Benjamin (1985, p. 203), a partir de uma análise sobre a produção de Nicolai Leskov: “metade da arte narrativa está em evitar explicações [...], o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão”.

Em *As cidades invisíveis*, as operações da exatidão podem ser percebidas, de início, na estrutura da obra, cuja série de narrativas manifesta um cálculo de feições tanto geométricas quanto poéticas. A proposta analisada neste subtópico também está presente nas descrições, marcadas por precisas evocações visuais, e na linguagem, cuja formação lexical ajustada exprime as nuances do pensamento e da imaginação. Com feições um pouco distintas dos demais, o grupo “As cidades e os símbolos”, como será visto a seguir, parece problematizar especialmente questões relativas à linguagem, como se percebe, por exemplo, na diversidade de símbolos e seus distintos significados que a urbanização cria. Ao mesmo tempo em que são

refletidos na construção linguística do viajante, esse excesso de símbolos e significados impedem-no de ter uma experiência genuína com a cidade. A assimilação desses espaços a partir do seu léxico visual esbarra na proliferação discursiva que o viajante é incitado a interpretar, o que nem sempre faz com êxito.

Nesse sentido, nesta seção refletiremos especialmente sobre o personagem do viajante como figuração de uma busca pela estima da palavra e da linguagem, assimilando um dos aspectos mais problemáticos da exatidão. Assim, observar os desdobramentos dessa proposta no grupo selecionado não sugere exclusividade a esta seção do livro, nem se trata de um único modo de perceber a configuração dessa categoria em *As cidades invisíveis*, já que, como salientamos, a terceira das *Seis propostas* manifesta-se de diversas formas na obra. O intuito é, pois, considerar aquilo que ocorre em Tamara, Zirna, Zoé, Ipásia e Olívia como uma amostra significativa para a reflexão acerca da linguagem literária a partir da linguagem no contexto da cidade.

2.3.1 “As cidades e os símbolos”

Tamara, Zirna, Zoé, Ipásia e Olívia são as cidades dos símbolos, que se caracterizam por cenários e elementos metafóricos. Enquanto nas demais cidades o viajante parece apenas contemplar de longe o que nelas se passa, nestas, ele se apresenta mais próximo dos espaços que descreve, tem o seu corpo integrado à experiência com o ambiente. Mesmo em outras cidades, como as do grupo “As cidades contínuas”, em que o personagem desfruta de certa corporeidade na cidade, em contato, por exemplo, com o aeroporto (Trude), com a pensão (Procópia) e com pessoas com quem troca alguns poucos diálogos (Pentesileia), nas cidades dos símbolos o relacionamento é outro, mais curioso, mais palpável: ele pisa as ruas, olha as placas penduradas nas paredes, caminha em meio às sebes, entra nos palácios, no cemitério, nas estrebarias, pega nos pergaminhos da biblioteca.

Embora o viajante experimente mais calorosamente estas ruas nas cidades dos símbolos, em *As cidades invisíveis* não há, por exemplo, a presença da multidão que desponta na modernidade no século XIX, como o há no cenário da *flânerie* de Baudelaire, ou no conto “O homem da multidão”, de Poe. Aqui, o passeio é também solitário, mas o espaço e o tempo, suspensos, não apresentam traços que acenam para certos aspectos da realidade, como acontece com as obras dos escritores citados. Somente por vias simbólicas estas cidades estabelecem sentidos com todas as cidades do mundo. Portanto, na horizontalidade da visão do personagem, nas cidades dos símbolos de Italo Calvino, poucos são os fluxos de pessoas, movimentos ou

comportamentos flagrados; o olhar também não vagueia pela imensidão interior a partir do espaço, como ocorre, por exemplo, em contos como “A maré de Oxford Street” e “Flanando por Londres”, de Virginia Woolf, outro caso significativo da tematização da cidade e da modernidade na literatura do século XX. Nas cidades dos símbolos, o transeunte é o estrangeiro que lê a cidade, “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas” (p. 18), diz o narrador-viajante acerca da cidade de Tamara, tecendo uma comparação com a leitura que talvez acene para o itinerário que ali, em meio aos símbolos, se traça: a procura pela decodificação da linguagem com a qual a cidade se reveste. Esse viajante está na cidade da linguagem, carregada de discursos. Se, por um lado, a sua condição de estrangeiro supõe uma disposição para apreender os símbolos, uma vez que quase sempre se chega a um lugar estrangeiro “com a missão de captar, imediatamente, sua qualidade, sua chave” (SARLO, 2014, p. 180), por outro, essa condição admite a probabilidade de um descontentamento que se forma a partir da sua não inserção no lugar que visita, devido às barreiras criadas no âmbito da linguagem.

Tamara (“As cidades e os símbolos 1”). Depois de caminhar por “vários dias entre árvores e pedras, chega-se a Tamara” (CALVINO, 1990a, p. 17), a primeira das cidades e os símbolos. O viajante está com os olhos e o corpo em movimento, a cidade agora é interpretada ao ritmo de um curioso passante.

Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa — sabe-se lá o quê — tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar — entrar na viela com carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com vara na ponte — e aquilo que é permitido — dar de beber às zebras, jogar bocha, incinerar o cadáver dos parentes. (CALVINO, 1990a, p. 17).

Tamara é uma cidade cujos elementos não se livram da figuração que perfaz uma cadeia de símbolos. Ainda que determinado edifício não contemple figura ou insígnia, o lugar onde se situa, em relação ao restante da cidade, é suficiente para demarcar sua função.

Na porta dos templos, veem-se as estátuas dos deuses, cada qual representado com seus atributos: a cornucópia, a ampulheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem reconhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada. Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a casa da moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias

que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. (CALVINO, 1990a, p. 17).

Em Tamara, os períodos oracionais são repletos de substantivos os mais variados: “torquês”, “tira-dentes”, “jarro”, “taberna”, “alabardas”, “balança”, “quitanda”, “estátuas”, “escudos”, “imagens de delfim ou torre ou estrela”, “carroças”, “quiosque”, “ponte”, “zebras”, “cornucópia”, “ampulheta” e ainda outros no mesmo parágrafo, o que gera certa sensação de acúmulo de informações e de imagens, um “carregado invólucro de símbolos” (p. 18). Quando o narrador diz que “estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa — sabe-se lá o quê — tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela” (p. 17), deixa sinais de uma refinada ironia que ressalta a insatisfação com a gama de informações que há nas ruas de Tamara. A expressão “sabe-se lá o quê” revela um sutil incômodo com o modo insistente que a cidade tem de significar, pois ela diz tudo o que se deve pensar sobre ela: “O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes” (CALVINO, 1990a, p. 18).

O viajante encontra-se em meio à cidade do “tudo está dito”, e é tomado pelo sentimento de profusão e acúmulo de imagens. O contato que tem com Tamara não lhe permite apreendê-la pelos seus sentidos. Isso faz com que ele não tenha um só adjetivo para lhe dar. Em outras cidades, como Isaura, Sofrônia, Fedora e Zobeide, pelas quais passamos nas seções da leveza e da rapidez, existe uma adjetivação para cada uma delas, mas em Tamara, ao verbo “ser”, corresponde uma negação, uma impossibilidade: “Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber” (CALVINO, 1990a, p. 18), conclui o viajante após deixar a cidade.

Apesar de a corporeidade e a curiosidade do viajante ocuparem as ruas, o carregado de símbolos da cidade, que diz tudo o que ela deve ser, fez com que o visitante não pudesse exercitar a sua percepção diante do que via. Pode-se dizer que o personagem, nesta cidade dos símbolos, teve as suas forças perceptivas diluídas; ele não consegue dar sentido às imagens, não consegue criar suas próprias interferências. A cidade de Tamara está dada, fechada demais às subjetividades. Somente quando se sai dela, é possível exercer a significação particular: “Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro,

mão, elefante...” (p. 18). Aqui, um cenário de liberdade, refletido no horizonte, no céu e nas nuvens, permite ao homem reconhecer as imagens por meio dos seus sentidos, como ocorre a uma pessoa que contempla as nuvens por recreação, imaginando e atribuindo-lhes formas e desenhos, num gesto característico da infância, que aqui não deixa de acenar ao fato de que essa prática há muito não se exerce nas cidades dos homens.

É possível formar um paralelo contrastivo entre o que ocorre em Tamara e o que se dá fora dela ao colocarmos lado a lado os sintagmas “nuvem de imagens” e “imagens de nuvem”. O primeiro evoca a proliferação de informações da cidade dos símbolos e o segundo, o cenário aberto para o exercício dos sentidos. As “imagens de nuvem” associam-se, ainda, a outra imagem igualmente poética e significativa, a “frágil passarela improvisada sobre o abismo”, de que fala Calvino (CALVINO, 1990b, p. 91) quando se refere ao respeito que se deve ter para com as coisas, ao que elas dizem sem o recurso das palavras.

Zirma (“As cidades e os símbolos 2”). Retorna-se de Zirma com memórias diferentes.

Da cidade de Zirma, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criado pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. (CALVINO, 1990a, p. 23).

Embora pareça que a experiência do personagem em Zirma seja distinta da que ele teve em Tamara, porque aqui a evocação da memória parece apontar para a apreensão do espaço por meios dos sentidos, há uma sutil, mas importante, semelhança entre ambas as cidades: a redundância, a insistência sobre as coisas, a prolixidade das imagens. A memória do viajante depois da experiência de Zirma entra num processo similar de repetição dos símbolos.

Também retorno de Zirma: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir. (CALVINO, 1990a, p. 23).

O plural dos termos mencionados pelo viajante contrasta com o singular que marca os mesmos termos nas falas dos seus companheiros de viagem (“dirigíveis”/“dirigível”, “lojas em que se desenham tatuagens”/“um só tatuador” etc.). Com isso, fica sugerido que a memória do viajante duplica cada unidade de coisa que vê, para que a cidade passe a existir – um comportamento semelhante ao de Zirna, que se repete para ser fixada na mente. Se cidade e memória são redundantes e refletem, assim, o comportamento uma da outra, os desdobramentos dessa simetria acabam por se encaminhar para um certo automatismo que, por sua vez, prenuncia a redução dos novos significados. Linguagem e cidade, e, por conseguinte, a memória, híbridas e móveis que são, perdem suas dinâmicas.

Por sua vez, os efeitos da repetição no texto – “a cidade repete-se”; “a memória repete” (p. 23) – afirmam um certo modo de sobreposição dos símbolos à capacidade de percepção, fechando os espaços que esse “leitor” da cidade poderia acessar. A redundância da cidade, para que seja fixada na mente, parece contrastar com uma ideia sutilmente posta: a de que os símbolos repetidos, uma vez fixados na memória, salvariam a cidade de seu esquecimento, como se a memória fosse tão somente um mecanismo de arquivamento do que a cidade é e pode deixar de ser frente à ameaça do futuro. Contudo, a memória em *As cidades invisíveis* não parece receber essa função arquivística; ela apresenta-se, antes, como um elemento presente na constituição urbana e, sobretudo, humana. Se “a cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata” (p. 14), como declara o narrador acerca da cidade de Zaíra, em “As cidades e a memória 3”, o processo de memorização que se afirma no contexto geral dessas 55 cidades parte do princípio de que o passado cruza-se com o presente, formando com ele uma matéria condensada que se expelle. Uma vez que a operação da memória em Zirna é a repetição, a dinâmica do condensamento e da projeção se desfaz.

Ainda em Zaíra, encontramos uma ocorrência significativa que nos permite balizar as diferenças entre as configurações da memória nas cidades dos símbolos e nas demais. Ao descrever Zaíra, Marco Polo diz:

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado. (CALVINO, 1990a, p. 14).

Aqui, a memória não aparece, como temos visto, com função arquivística, mas como o resultado das somas dos elementos que formam o presente e o passado, ou seja, resulta do

cruzamento entre esses elementos. Consciente disso, o viajante não se utiliza de um acervo de imagens que reteve em Zaíra para criar a sua descrição. Por fim, ainda podemos considerar brevemente o que ocorre na cidade de Zora, outra cidade da memória, que, de modo similar, nos permite pensar como a memorização nas cidades dos símbolos parece motivar não o cruzamento de informações e percepções passadas e presentes, mas o enfraquecimento das forças cognoscitivas do homem, que acaba por lhe imitar o gesto da repetição.

Zora, de “As cidades e a memória 4”, é uma cidade que se constitui ponto por ponto na memória, “não porque deixe, como outras cidades memoráveis, uma imagem extraordinária nas recordações” (CALVINO, 1990, p. 19), esclarece o narrador, mas porque “suas figuras se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota” (p. 19). Assim, o modo como se olham as figuras faz com que esta cidade fique na memória ponto por ponto, “de modo que os homens mais sábios do mundo são aqueles que conhecem Zora de cor” (p. 20). No entanto, “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (p. 20). Talvez haja algum sentido no fato de Zora, da memória, estar separada da Zirna dos símbolos, por apenas uma cidade no livro de Calvino. Trata-se de Despina, uma cidade dos desejos, que ganha forma na memória sensitiva do camaleão e do marinheiro, como vimos na seção da rapidez. Em Zora, portanto, fica percebido que a memória, que é mesclada e plural, para manter sua dinamicidade precisa tomar contato com diversos elementos, abstendo-se da ordem. Aquilo que é imóvel, imutável, é esquecido pelo mundo. A cidade, como a memória, reclama correlações. Em Zirna, sobre a palavra “redundante”, repousa a discrepância em relação àquilo Calvino propõe como exatidão.

Zoé (“As cidades e os símbolos 3”). Zoé é uma cidade na qual os símbolos se recolhem, deixam de existir. Nela, o viajante não consegue discernir quais são os lugares que gostaria de conhecer. Mas, de início, pela forma narrativa, o leitor é levado a pensar que ela seria uma das cidades dos símbolos que se permitiria revelar ao viajante.

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e claraboias e celeiros, seguindo o traçado de canais hortos depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim — dizem alguns — confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.

Não é o que acontece em Zoé. (CALVINO, 1990a, p. 34).

A negativa “não é o que acontece em Zoé” malogra tudo o que a cidade poderia ser e não é. Iniciando um segundo parágrafo, a frase desvia os sentidos que até então o leitor vinha atribuindo à cidade por meio da descrição que, agora se sabe, não pertence a ela. Com essa recusa, cancela-se também a proposição de que, em Zoé, “cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (p. 34). Contudo, esse primeiro parágrafo, destinado a falar da relação do viajante com as cidades desconhecidas, embora não caracterize a terceira cidade dos símbolos, deixa assinalado o comportamento que esse narrador-viajante teria para com os novos espaços que conhecesse. Ao olhar para determinados símbolos, ele distinguiria “quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona” (p. 34). Contrariamente, isso não se efetiva porque em Zoé não há símbolos que distingam seus elementos. Nesse completo esvaziamento, a cidade, sem identidade precisa, torna-se caótica.

Em todos os pontos da cidade, alternadamente, pode-se dormir, fabricar ferramentas, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se, reinar, vender, consultar oráculos. Qualquer teto em forma de pirâmide pode abrigar tanto o lazareto dos leprosos quanto as termas das odaliscas. O viajante anda de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. (CALVINO, 1990a, p. 34).

O viajante não desfruta da sua “cidade mental”, sem figuras e sem forma, que poderia ser preenchida por aspectos de Zoé, porque nela não se efetiva a leitura do espaço e de suas relações com as coisas. Esse “leitor” está perdido, embaraçado diante do caos provocado pela ausência das imagens. Em qualquer parte da cidade podem-se realizar as mais diversas atividades e a arquitetura de uma construção não indica a que atividade e a que tipo de pessoas se destina; em suma, não há demarcações, mas uma homogeneização de tudo, como observa Silva (2013, p. 50), afirmando que “nesta cidade [Zoé] está presente a falta de identidade, a descentralização, a homogeneização e a falta de simbolismo que não permite ao indivíduo situar-se no espaço, valorizando a memória, o carácter e a identidade da cidade como coordenadas mnemónicas”. Então, o visitante conclui e indaga: “se a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível. Mas então qual é o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos?” (p. 35). Aqui, as questões se aprofundam e pairam sobre o questionamento da razão de ser da cidade mediante a existência conjugada de todas as coisas. Se a profusão de

símbolos, como ocorre em Tamara e em Zirna, prejudica a leitura que o estrangeiro pode fazer do espaço que visita, a completa abstenção deles, de igual modo, o impede de experimentar o lugar. Portanto, esse leitor-viajante está, aqui, em suspensão, sem captar e sem imaginar qualquer coisa.

James Hillman (1993, p. 40), para quem “a cidade abarca todos os aspectos da alma humana”, reflete, em seu livro *Alma e cidade*, sobre as formas pelas quais se pode observar a ligação entre alma e cidade, e associa à animação – um dos atributos particulares da alma, que se constitui por “imaginar por meio de imagens e símbolos” e que se reflete na constituição da cidade – o fato de as imagens serem uma parte inerente da cultura urbana. A animação (que deriva da palavra latina para alma, *anima*) está relacionada à imaginação por meio de imagens e símbolos. Nesse sentido, de acordo com o psicólogo norte-americano, a ausência de imagens é capaz de provocar completa desorientação, ao passo que a leitura que se faz delas, sobretudo por meio da visão e da mente, é o que permite encontrar o caminho: “Sem imagens corremos o risco de perder o caminho [...]. Não sabemos onde estamos, a não ser por um processo abstrato de lê-las e pensar, lembrar e traduzir. Tudo nos olhos e na cabeça. O sentido corporal de orientação está perdido” (HILLMAN, 1993, p. 40). Sob essa perspectiva, esclarece-se que o viajante, sentindo-se, de fato, perdido na cidade, não reencontra nela o seu percurso precisamente pela ausência das imagens, a partir das quais o urbano normalmente se constitui. Quando não se pode identificar a linguagem de um lugar estrangeiro, espera-se que pelas imagens seja possível orientar-se.

Desse modo, a problematização da linguagem em Zoé parece partir de uma pergunta e de uma crítica à inércia da cidade com seu próprio vocabulário visual, à ausência de limites entre suas esferas e entre seus acontecimentos. Mas, se a cidade é o reflexo da alma do homem e vice-versa, conforme analisa Hillman, Zoé não é mais do que uma extensão da essência de seus habitantes, que deram essa forma ao lugar. A ausência de uma linguagem clara e lógica no local talvez esteja apontando para o uso aproximativo, sem identidade, que constitui o quadro de extinção da expressividade da palavra de que fala Calvino e em relação ao qual a exatidão pode atuar como recurso de inibição. O que se pode sondar sobre o que separa a parte de dentro da de fora, e o som forte das rodas do uivo do lobo em uma cidade é a sua dinâmica, que não se pode apreender, senão perceber. Na próxima cidade dos símbolos, Ipásia, há uma ocorrência no âmbito da procura da linguagem da cidade que, talvez, responda à pergunta com que o viajante sai de Zoé.

Ipásia (“As cidades e os símbolos 4”). Aqui, a novidade da língua para o viajante refere-se não às palavras, mas às coisas, e de todas as mudanças que o viajante enfrenta em terras distantes, nenhuma se compara àquilo que o espera em Ipásia.

Uma manhã cheguei a Ipásia. Um jardim de magnólias refletia-se nas lagoas azuis. Caminhava em meio às sebes certo de encontrar belas e jovens damas ao banho: mas, no fundo da água, caranguejos mordiam os olhos dos suicidas com uma pedra amarrada no pescoço e os cabelos verdes de algas. Senti-me defraudado e fui pedir justiça ao sultão. Subi as escadas de pórfido do palácio que tinha as cúpulas mais altas, atravessei seis pátios de maiólica com chafarizes. A sala central era protegida por barras de ferro: os presidiários com correntes negras nos pés içavam rochas de basalto de uma mina no subsolo. (CALVINO, 1990a, p. 47).

Em Ipásia, as imagens aparecem mais nítidas e mais claras do que nas demais cidades dos símbolos, com a ressalva de que aqui também há um desvio em seus significados. Lagoas azuis com um jardim de magnólias refletidas não abarcam em sua profundidade simbólica o que o viajante e o leitor esperam, da mesma forma que a sala central do palácio não contém o que normalmente conteria, indicando que não está ali aquilo que o viajante espera encontrar. Ao ver malgrado o seu próprio itinerário pelo extravio das coisas, o viajante refaz o seu percurso à procura de respostas para tão grande alteração na ordem de tudo.

Só me restava interrogar os filósofos. Entrei na grande biblioteca, perdi-me entre as estantes que despencavam sob o peso de pergaminhos encadernados, segui a ordem alfabética de alfabetos extintos, para cima e para baixo pelos corredores, escadas e pontes. Na mais remota sala de papiros, numa nuvem de fumaça, percebi os olhos imbecilizados de um adolescente deitado numa esteira, que não tirava os lábios de um cachimbo de ópio.
— Onde está o sábio? — O fumador apontou para o lado de fora da janela. (CALVINO, 1990a, p. 47).

A biblioteca, aqui, é um símbolo distinto. Embora a ordem alfabética de “alfabetos extintos” dos pergaminhos e o ato de fumar do adolescente em meio aos papiros assinalem que ela não está isenta da força das mutações das coisas, a grande biblioteca talvez seja uma bússola para o que o personagem irá encontrar. Ele, então, segue a direção que o adolescente lhe dá e vai em busca do filósofo, que lhe revela a chave com a qual Ipásia pode ser lida.

Era um jardim com brinquedos para crianças: os pinos, a gangorra, o pião. O filósofo estava sentado na grama. Disse:
— Os símbolos formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer.

Compreendi que devia me liberar das imagens que até ali haviam anunciado as coisas que procurava: só então seria capaz de entender a linguagem de Ipásia. (CALVINO, 1990a, p. 47).

Uma das mudanças mais significativas na linguagem das coisas de Ipásia é aquela em que o filósofo não se encontra do lado de dentro da biblioteca, mas do lado de fora, sentado na grama de um jardim para crianças, ao redor de brinquedos cujas dinâmicas de operação não deixam de ter significado para a narrativa. Tal imagem do filósofo sentado no chão de um jardim e seu pronunciamento são marcas de uma expressividade poética didatizada que recai sobre algumas questões em torno da busca pela estima da palavra que temos observado, como, por exemplo, sobre a ideia de reaprendizagem dos símbolos. Aludindo ao comportamento de curiosidade e espanto que a criança tem diante das coisas, a noção de dinamicidade que surge do conselho do sábio contrasta, por exemplo, com a ideia da repetição dos símbolos que aparece em Zirna. Enquanto nas demais cidades do conjunto dos símbolos parece haver certa rigidez e praticamente nenhuma abertura para a poeticidade na leitura do espaço, aqui, sob o efeito da afirmação do filósofo, a cidade se deixa captar pelos sentidos a despeito do estranhamento que esse novo comportamento supõe.

Agora basta ouvir o relincho dos cavalos e o estalo dos chicotes para ser tomado por uma trepidação amorosa: em Ipásia, deve-se entrar nas estrebarias e nos haras para ver belas mulheres montadas nas selas com as coxas nuas e de botas, e que, quando se aproxima um jovem estrangeiro, atiram-no em montes de feno ou de serragem e espremem contra ele os mamilos rijos. E, quando o meu espírito não pede nenhum outro alimento ou estímulo além da música, sei que esta deve ser procurada nos cemitérios: os músicos se escondem nas tumbas; de uma fossa para outra, replicam trinados de flautas, acordes de harpas. (CALVINO, 1990a, p. 48).

O viajante consegue ressignificar as coisas em Ipásia porque compreende, após o conselho do sábio, que as imagens fixas por meio das quais atribuía sentido ao seu redor não poderiam se sobrepor às particularidades das coisas. Há, nesse gesto, uma correspondência com o que faz o senhor Palomar, outro personagem de Calvino da obra homônima, que decide observar aquilo que o rodeia com a merecida atenção, não se esquivando dos “reclamos que lhe vêm das coisas” (CALVINO, 1994, p. 101). No processo de reaprendizagem, os sentidos são exercitados, desprendendo-se da mobilidade das imagens puramente memoradas. O estrangeiro, agora, ao “ouvir” o relincho dos cavalos e o estalo dos chicotes, é tomado por uma trepidação amorosa; quando ele deseja “ouvir” trinados de flautas e acordes de harpas, vai aos

cemitérios. A percepção, agora renovada, tem fôlego para o estranhamento, não lidando mais apenas com o reconhecimento das coisas.

Por fim, o viajante, ao considerar sua partida de Ipásia, pensa: “Sem dúvida também em Ipásia chegará o dia em que o meu único desejo será partir. Sei que não devo descer até o porto mas subir o pináculo mais elevado da cidadela e aguardar a passagem de um navio lá em cima. Algum dia ele passará? Não existe linguagem sem engano” (p. 48). Por um momento, o viajante é tomado da dúvida se a linguagem que aprendera em Ipásia, e com Ipásia, de fato se efetivaria no retorno de sua viagem. Se não, ele deveria ir ao porto para pegar o navio; se sim, deveria subir ao pináculo mais elevado da cidade e esperar lá que o navio passasse. Se o leitor também aprendeu a linguagem de Ipásia, para ele, o viajante partiu do pináculo.

Olívia (“As cidades e os símbolos 5”). O que inicialmente distingue a última das cidades dos símbolos é a apropriação do discurso em primeira pessoa, que combina o primeiro plano da narrativa com o segundo: “Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 1990a, p. 59). De início, Polo parece estar exercendo o que aprendera com o sábio em Ipásia, acerca de os símbolos formarem uma língua, mas não aquela que imaginamos conhecer. A descrição de Olívia é, então, encenada, ilustrando um processo de criação do discurso metafórico.

Se descrevo Olívia, cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar a sua prosperidade é falar dos palácios de filigranas com almofadas franjadas nos parapeitos dos bifores; uma girândola d’água num pátio protegido por uma grade rega o gramado em que um pavão branco abre a cauda em leque [...].

Se devo descrever a operosidade dos habitantes, falo das selarias com cheiro de couro, das mulheres que tagarelam enquanto entrelaçam tapetes de ráfia, dos canais suspensos cujas cascatas movem as pás dos moinhos [...].

Se devo explicar como o espírito de Olívia tende para uma vida livre e um alto grau de civilização, falarei das mulheres que navegam de noite cantando em canoas iluminadas entre as margens de um estuário verde. (CALVINO, 1990a, p. 59).

O narrador coloca lado a lado a realidade da cidade e o modo metafórico com o qual a descreve. O que fica evidenciado com isso é o processo de composição do discurso simbólico em contraposição ao prosaico, como se o discurso ressignificasse a realidade, o que fica subentendido com o trecho a seguir.

Pode ser que isto você não saiba: que para falar de Olívia eu não poderia fazer outro discurso. Se de fato existisse uma Olívia de bifores e pavões, de seleiros

e tecelãs de tapetes e canoas e estuários, seria um mero buraco negro de moscas, e para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas da fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, mas nas coisas. (CALVINO, 1990a, p. 59).

Com a proposição “A mentira não está no discurso, mas nas coisas”, Marco parece, mais uma vez, trazer à memória o que aprendeu em Ipásia, pois lá o vocabulário redescoberto foi o das coisas. Como a última das cidades dos símbolos, Olívia parece fechar um ciclo que começou com uma cidade carregada de símbolos (Tamara), uma cidade redundante (Zirma), uma cidade sem símbolos e sem identidade (Zoé) e, por fim, uma cidade livre dos extremos que há tanto em muitos símbolos como na ausência deles; nesta última, aprendeu-se a dinâmica que constitui a linguagem das coisas (Ipásia). Em Olívia, o viajante parece apropriar-se da experiência que teve com os símbolos dos espaços por onde passou e exercita, na descrição dessa nova cidade, a criação exata de novos espaços a partir da metáfora e do símbolo.

Nesse sentido, há em Olívia uma representação da intervenção criadora que Marco Polo, enquanto narrador, realiza em relação às cidades. Quando chega à terra dos tártaros, o veneziano inicia a sua comunicação com o imperador por meio de símbolos, pois “ignorava completamente as línguas do Levante” (CALVINO, 1990a, p. 41). Assim, de onde vinha trazia os mais diversos objetos para, com eles, criar a sua narrativa pantomímica. E “o Grande Khan decifrava os símbolos” (p. 26). Com o passar do tempo, o estrangeiro aprendeu a falar a língua do imperador e as palavras foram substituindo os objetos, “*mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz do que no passado [...]. Quando Polo começava a dizer como devia ser a vida naqueles lugares, dia após dia, noite após noite, as palavras escasseavam, e pouco a pouco voltava a fazer uso de gestos, caretas, olhares*” (CALVINO, 1990a, p. 42).

Embora a aquisição linguística do estrangeiro tenha colaborado para a comunicação entre ambos, “o que Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras” (p. 41). Nessa passagem, fica sugerido que as palavras, embora eficazes para relatar coisas importantes com mais facilidade, são insuficientes frente à totalidade do narrável. Nos silêncios da linguagem, Polo e Khan compartilham daquilo que, se dito a certa altura pelas palavras, pode ser extinto para sempre. Repercussões desse comportamento do não-dito aparecem em outro momento no diálogo dos dois, quando Kublai indaga Polo sobre Veneza (cena aludida na seção sobre a leveza neste trabalho), sugerindo que o viajante deveria começar as suas narrativas pela cidade italiana e não por outras. A isso, Polo responde, dizendo: “*As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se*” (p. 82). O explorador dá tal

resposta porque receava perder Veneza, caso falasse a respeito dela. Se as cidades do viajante são criações a partir da sua memória, para não romper o invólucro que guarda a pureza de suas recordações, ele cria um método de dar a conhecer a sua cidade por meio de metáforas e símbolos, um gesto semelhante ao que se vê na descrição de Olívia, cidade a respeito da qual o viajante precisa fazer certo cálculo para chegar a um discurso exato sobre ela. De Veneza, guarda-se a pureza da memória que a palavra, por ser insuficiente, pode tirar e não restituir; de Olívia, guarda-se a imagem memorável que por meio da palavra é (re)criada. Eis aqui dois paradoxos da exatidão.

2.4 A visibilidade

“Chove dentro da alta fantasia” (CALVINO, 1990, p. 99). Com esse verso do Purgatório, de Dante, Italo Calvino dá o tom para a sua conferência acerca da visibilidade. Em termos de definição, a quarta das suas *Propostas* consiste nas particularidades imagéticas do texto e nos recursos que provocam a capacidade que tem o espírito humano de projetar imagens mentais na “alta fantasia”, que é “a parte mais elevada da imaginação, diversa da imaginação corpórea, como a que se manifesta no caos do sonho” (p. 98). Trata-se de um processo que unifica a “geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo” (p. 106).

Considerando a visibilidade um valor fundamental a se conservar neste milênio, Calvino apresenta uma problematização relacionada à literatura no contexto atual: “a literatura fantástica será possível no ano 2000, submetido a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 1990b, p. 111). Tal questionamento tem raízes na sua experiência de escritor de narrativas fantásticas, em cuja origem havia uma imagem visual, como ocorre, por exemplo, em seu *O visconde partido ao meio*, de 1952, em que o personagem continua a viver independentemente em duas partes separadas; em *O barão nas árvores*, de 1957, em que o protagonista decide viver em cima das árvores e não pisar mais o chão; em suas *Cosmicômicas*, de 1965, que também apresentam fortes traços visuais por meio de uma veia mais surrealista e, ainda, na sua organização de *Contos fantásticos do século XIX*, que, por si, denuncia a afetividade do escritor com o gênero. Além da experimentação fantástica que marca a primeira fase da sua produção escrita, a associação que Calvino faz entre a visibilidade e alguns aspectos da literatura fantástica se explica também pela relação com “seus autores”, como Hoffmann,

Nerval, Hawthorne, Poe, Leskov, Stevenson e outros, em cujas obras o atributo da visibilidade parte do viés do fantástico. A representatividade que o gênero tem para Calvino no âmbito do trabalho imagético é o que o leva a formular o questionamento acerca da sua possibilidade no ano 2000 – o que não significa, aqui, caracterizar o seu livro *As cidades invisíveis* como fantástico.

Refletindo sobre o conjunto de imagens que a cultura fornece a cada indivíduo, o escritor italiano lança outra questão que parece nos tocar mais de perto: “que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (p. 107). Aqui, o “dilúvio de imagens”, que dialoga com a ideia de acúmulo que há também em “nuvem de imagens”, como vimos na seção da exatidão, refere-se, especialmente, aos efeitos que a televisão trouxe para as culturas no âmbito do consumo de imagens afetadas. Hoje, fazendo par com a emissora televisiva está a internet, que potencializa a velocidade das informações tanto na criação quanto no consumo, gerando um ciclo de imagens destituídas de necessidade interna. De todas as propostas para este milênio, a visibilidade, a capacidade de “ver de olhos fechados”, talvez seja a que mais esbarra antropologicamente com questões da que se convencionou chamar “era pós-moderna”. O que Calvino prevê, nesse sentido, é que a evocação de imagens *in absentia* está em vias de apagamento. À semelhança de Benjamin (1987), que percebia na sociedade pós-industrializada o desfalecimento da faculdade de narrar, Calvino conjectura a extinção da faculdade de “ver de olhos fechados”, de “pensar por imagens”, pois cada vez mais o homem moderno entra em contato com a tecnicidade das coisas, o que, de certo modo, acaba por tecnicizar a sua percepção do mundo e da linguagem. Por isso, Calvino explica:

Se incluí a visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder a faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr 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 por imagens*. (CALVINO, 1990a, p. 108).

Os caminhos que Calvino apresenta à própria indagação acerca do futuro da imaginação individual na “civilização da imagem” são: primeiro, “reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado”, ou, então, “apagar tudo e recomeçar do zero” (p. 111). Esta última é uma ideia pós-apocalíptica de que Samuel Beckett se apropria em peças como *Fim de partida*, na qual reduz ao mínimo os aspectos visuais em um mundo depois do

fim. Quanto à primeira proposição, que sugere uma reciclagem das imagens usadas, ela retoma uma reflexão do autor apresentada no ensaio “Mundo escrito e mundo não escrito”, de 1983, na qual propõe a renovação da linguagem por meio do efeito de estranhamento, que “nos impele a romper a tela de palavras e conceitos e a ver o mundo como se fosse apresentado pela primeira vez ao nosso olhar” (CALVINO, 2015, p. 111), como visto no primeiro capítulo desta dissertação. Tal proposição da reciclagem das imagens usadas é, especialmente, o que vemos na construção de *As cidades invisíveis*, em que, juntas ao signo da cidade, todas as demais coisas são levadas a um alto grau de ficcionalização e poeticidade. O que o personagem-narrador Marco Polo descreve é embebido do prodigioso, do improvável, às proximidades do fantástico. Pelo viés do extraordinário, o livro aciona a visibilidade. Como cabeçalho dessa fusão, temos a representação do narrador em primeira pessoa²¹ que, conforme afirma Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1981, p. 45), é preferível ao narrador não representado para se chegar ao efeito da verossimilhança.

Em *As cidades invisíveis*, a visibilidade é um aspecto emblemático que problematiza as perspectivas pelas quais as cidades são visíveis ou não, colocando como contraponto do paradoxo “visível-invisível” Marco Polo e Kublai Khan. Como veremos, a noção de visibilidade desempenha especial relação com “As cidades e os olhos”, grupo de cidades cujas arquiteturas filiam-se à condição imagética da obra. Alguns estudiosos percebem a propriedade imagética de *As cidades invisíveis* como uma propensão ao surrealismo. Pasolini (2006), por exemplo, considera o caráter surreal dessa obra como contestação à lógica da razão, porque se constitui pelo “choque” entre o real e o ideal, segundo a concepção platônica da realidade. Para Pasolini (2006, p. 58), assim como *As Mil e uma noites* figuram o surrealismo por meio de uma anomalia do destino, *As cidades invisíveis* descrevem uma anomalia em relação ao mundo das Ideias e à Realidade, desse modo, “a invenção poética consiste na individuação de tal momento anômalo”²². O livro de Calvino comunica também certa configuração utópica, especialmente porque os espaços narrados correspondem a um não-lugar, noção tradicionalmente associada,

²¹ Mesmo na voz de Marco Polo como narrador em primeira pessoa, as descrições das cidades, por vezes, recebem formações em terceira pessoa, como se pode notar nos seguintes trechos: “Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade [...]” (CALVINO, 1990a, p. 30); “Uma manhã cheguei a Ipásia [...]” (CALVINO, 1990a, p. 47). Compreendemos, no entanto, que essas ocorrências não cancelam a narratividade da primeira pessoa, tratando-se apenas de uma esfera de ficcionalização que há na descrição dessas cidades.

²² Proprio *Le mille e una notte* sono il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia: e come ogni racconto de *Le mille e una notte* è il racconto di una anomalia del destino, così ogni descrizione di Calvino è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle Idee e Realtà (che è poi il Destino nella civiltà occidentale). L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo. Tradução nossa.

na literatura, a *Utopia*, de Thomas More. Sobre essa característica ideal nas *Cidades*, Harold Bloom, em *Como e por que ler*, pondera: “As cidades descritas por Marco Polo jamais existiram e jamais poderiam existir; no entanto, a maioria dos leitores visitariam-nas, se pudesse” (BLOOM, 2001, p. 58), ao que o leitor, também dado a propensões ideais, não reage de outra forma senão concordando com Bloom.

2.4.1 “As cidades e os olhos”

A visão é um sentido primordial no Ocidente. Muitos são os trabalhos artísticos e científicos ao longo do tempo, em diversos países, que cultuam essa faculdade humana, abrangendo desde os seus níveis fisiológicos aos metafísicos. De acordo com Bornheim (1988, p. 89), há mesmo uma “história do ver” que “acompanha os marcos mais decisivos do evoluir da cultura ocidental”. Para o filósofo e outros pensadores, como Agostinho, esse sentido da percepção está interligado à própria noção de conhecimento. Em civilizações como a Grécia, por exemplo, a língua e a cultura associam o verbo “ver” ao próprio ato de conhecer: “a *episteme* insere-se num processo evolutivo que mostra uma verdadeira educação do ato de ver” (BORNHEIM, 1988, p. 89). Em seu ensaio “Fenomenologia do olhar”, Alfredo Bosi (1988, p. 65), também observando na língua grega um exemplo da relação entre o ver e o conhecer, afirma que o termo *eidos*, destinado a “forma” ou “figura”, é o termo afim a *idea*, “ideia”. No latim, os termos correspondentes aos gregos são, respectivamente, *video* e *idea*. Bosi afirma ainda que os etimologistas observam na palavra *história* (grega e latina) o mesmo morfema *id*, ligados a *eidos* e *idea*, o que leva o crítico a inferir que “a história é uma visão-pensamento do que aconteceu” (p. 65). Ainda no mesmo ensaio, Bosi afirma que o homem é um ser predominantemente visual e menciona, por meio de dados científicos da psicologia da percepção, que “a maioria absoluta das informações que o homem recebe lhe vem por imagens” (p. 65).

O que esses e outros estudiosos observam talvez tenha como uma das fontes o pensamento de Agostinho sobre a questão, que interpreta, já no século IV, os olhos como o sentido principal do conhecimento, cuja função é atribuída também a outros sentidos quando se trata de conhecimento. O filósofo de Hipona afirma:

Em sentido próprio, cabe aos olhos ver. Mas utilizamos esse termo também para os outros sentidos, quando os usamos para conhecer. De fato, não dizemos: ‘escuta como brilha’, ou ‘cheira como resplandece’ ou ‘saboreia como é luminoso’ ou ‘apalpa como refulge’: para tudo isso, usamos o verbo

‘ver’. Por outro lado, dizemos não apenas ‘vê como reluz’, como que apenas os olhos podem perceber, mas também: ‘vê como ressoa; vê como cheira; vê como é saboroso, vê como é duro’ [...]. A tarefa de ver, que pertence em primeiro lugar aos olhos, é atribuída também aos outros sentidos, quando estes visam algum conhecimento (AGOSTINHO, 2017, X, XXXV, 54).

Tais concepções acerca da inter-relação entre visão e conhecimento lança luz ao estudo do texto literário, especialmente no que tange à figura do narrador em primeira pessoa, que assume, na figuração do “eu”, um papel fundamental na validade do discurso, porque é instituído de uma autoridade que lhe advém da experiência conhecedora, apropriando-se do recurso do “eu vi”, como “intervenção em sua narrativa para provar algo”, conforme formula François Hartog (1999, p. 273). Somado a isso, no contexto de *As cidades invisíveis*, a figura do viajante, ao mesmo tempo em que constrói o seu discurso pelo “eu vi”, apresenta-se instituído do que Hartog chama de “retórica da alteridade”, cujos polos nos quais se inscreve são fundamentalmente o olho e o ouvido (p. 273).

Valdrada, Zemrude, Bauci, Fílida e Moriana compõem um dos grupos de narrativas mais visuais em *As cidades invisíveis*, e a sua “verdade” no discurso resulta precisamente da experiência visual que esse personagem-narrador tem com elas. Na maior parte dessas cidades, os espaços se caracterizam pelo olhar formador de seus habitantes, variado pelos seus estados de ânimo. Como um dos atributos mais significativos na constituição do homem, os olhos operam como ponto articulador da narrativa, cuja configuração se filia à condição imagética.

Valdrada (“As cidades e os olhos 1”). Valdrada é uma cidade duplicada através do espelhamento num lago, à beira do qual foi construída.

Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários. (CALVINO, 1990a, p. 53).

A água é um importante elemento constituinte do espaço em Valdrada e mesmo em outras cidades, como Isaura, cidade dos mil poços; Ipásia, onde o viajante, ao entrar, se depara com lagoas azuis; Armila, onde não há nada que a faça parecer com uma cidade a não ser os encanamentos de água. Além disso, há o lago que está permanentemente à vista de Marco Polo

e Kublai Khan enquanto dialogam, localizado à frente do império – “A água do lago estava encrespada; o reflexo dos ramos do antigo palácio real dos Sung fragmentava-se em reverberações cintilantes como folhas que flutuam” (CALVINO, 1990a, p. 82). Como vimos na observação do aspecto mnemônico das histórias de Polo, no início deste capítulo, a água é um signo da ordem dos afetos do viajante, pois o remete, e ao leitor também, à evocação de Veneza. Historicamente, Veneza foi o lugar em que a manufatura de espelhamentos alcançou escala comercial e onde, em meados do século XVI, os fabricantes de espelhos fundaram uma Corporação de Ofícios, do qual faziam parte também alguns pintores (SANTOS, 2011, p. 1-2). De acordo com o professor Carlos Alberto Ávila Santos (2011), deriva desse fato o interesse dos artistas da época pelas imagens refletidas por superfícies espelhadas. Os cadernos de Leonardo da Vinci, por exemplo, “registram projetos de tornos e de máquinas para confeccionar e esmerilhar os planos de vidro desses instrumentos” (p. 2). Assim, como um recurso plástico em Valdrada, Calvino parece ter se apropriado desse artifício que tem relações históricas com Veneza e que parece metaforizar-se nas suas águas espelhadas tempos afora.

Configurações da água como estímulo à visibilidade por meio do espelhamento ocorrem também na pintura. Como exemplo emblemático dessa temática, podemos mencionar a obra de Claude Monet e a sua clássica *Impressão, nascer do sol*, de 1872, que marca o surgimento do movimento impressionista, combinando os elementos de luz e movimento, este último especialmente notado nos traços suaves e ligeiros do pincel. A água é matéria pintada também nas suas *Nenúfares*, série de 250 telas que representam os jardins das flores, que jamais prescindem de um lago. A água, em Monet, para além de cenário, parece ganhar estatuto de personagem.

Figura 3. Claude Monet. *Impressão, nascer do sol*. 1872. Óleo sobre tela. 48cm x 63cm.



No seu ensaio intitulado “Bachelard e Monet: o olho e a mão”, Pessanha (1988, p. 161) afirma que Monet, ao visitar Veneza, em 1908, recebe da imagem de suas águas espelhadas um direcionamento para suas telas e que “a cidade que vive sobre espelhos e se contempla permanentemente nas águas é o que Monet obsessivamente persegue – espelhamento e reflexos de cores e luzes”. Sobre a configuração da água na obra do pintor, Pessanha faz ainda uma observação que se ajusta perfeitamente a *Impressão, nascer do sol* e à relação que vemos entre ela e Valdrada: “o duplo que a água constrói é duplicado na tela do artista, criando enigmas de espelhamento, ecos visuais sem fim” (PESSANHA, 1988, p. 161). À distinção elementar entre o urbano e o bucólico, Valdrada evoca alguns elementos da tela de Monet a partir do espelhamento entre os planos que constituem a pintura. *Impressão, nascer do sol* realiza-se em si mesma como espelho e os elementos que ela compreende – sol, nuvens, barcos, homens – formam, por conseguinte, novos reflexos na imagem, conjugados no efeito de totalidade e continuidade que as cores, os traços e a perspectiva sobreposta dos planos criam. “Pintar como a água pinta não é, afinal, o que pretende? E eis então Monet pintando a pintura das águas” (PESSANHA, 1988, p. 161).

A imagem de Valdrada, semelhantemente, parte de um reflexo instantâneo para aprofundar as perspectivas, potencializando a propriedade da água como superfície refletora.

Assim, Valdrada ultrapassa a “epiderme” líquida, supondo outra camada reflexiva, que abrange “não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas”, mas “o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários” (CALVINO, 1990a, p. 53). Os espelhos dos armários são, assim, um reflexo no reflexo. Assim como os elementos celestes da pintura de Monet estão refletidos na água e refletidos, simultaneamente, na parte de céu que há nela, os componentes da primeira Valdrada refletem-se ora na segunda, ora na porção da primeira que a segunda contém. Os espelhos, por seu turno, tornam a cidade especialmente plástica porque fazem reverberar imagens dentro de imagens.

A noção de revelação que transpassa a superfície refletora também é, há muito, uma instigação para estudiosos e artistas. Para esses últimos, o espelho, representado comumente como um elemento misterioso, reflete a aparência do homem provocando certas indagações acerca de sua essência, ganhando, por vezes, feições de um embaraçoso *alter ego*. Em “Dentro do espelho”, conto de Valiéri Briússov, por exemplo, a personagem é levada a uma crise existencial a partir da relação de paixão e embate que trava com o objeto, chegando a adentrá-lo, trocando de lugar com a sua imagem especular, a sua “rival” – um drama que é instaurado antes mesmo de começar a narrativa, encabeçada pela inscrição: “Do arquivo de um psicanalista” (BRIÚSSOV, 2007, p. 310). Depois da experiência saciadora e amarga do espelho, a personagem o abandona, “desabando ali mesmo, na frente do aparador, abatida pelo esgotamento” (p. 310). O espelho é retirado de sua casa e ela é levada para uma clínica psiquiátrica, onde, longe do seu objeto de fetiche, sussurra: “Onde está aquele espelho, onde o encontrarei? Preciso, preciso mais uma vez lançar meus olhos nas suas profundezas” (p. 311). No conto de Briússov, a profundidade do espelho, que é provada e ganha corpo, remete-se às profundezas da própria mulher. Em Valdrada, a corporeidade do espelho é farejada pelo aprofundamento da perspectiva, pelo apelo ao sentido da visão.

Os habitantes consideram cada ato seu que pode ser refletido na Valdrada espelhada, com uma consciência que os impede de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento. Em ações cujas visões são as mais agressivas ou íntimas, como quando “os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa ou quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões mais o sangue escorre” (p. 53), o que mais importam aos habitantes não são as cenas em si, mas as suas imagens “límpidas e frias no espelho”.

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As

duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar. (CALVINO, 1990a, p. 54).

O espelho, aqui, é um elemento dotado de proeminência e não está em posição passiva diante das imagens reais, mas instituído de uma “especial dignidade das imagens” e do respeito que os habitantes lhe dedicam. Com isso, sugere-se que o reflexo tem autonomia de exercer julgamento às coisas anteriores, ora lhes dando valor, ora lhes privando de importância, como se a virtualidade suplantasse a concretude das substâncias. As duas Valdradas, ainda que interdependentes, mantêm uma relação fundamentada no desajuste das perspectivas, nisso é formado um processo visivo que exige um acordo com o insólito, que se instaura precisamente nas camadas *mise em abyme* na água. O que era invisível, porque inimaginado, chega ao visível por meio da resignificação verbal. A reciclagem das imagens usadas no contexto da cidade resulta da renovação de um vocabulário que combina, num alto grau ficcional, termos habitualmente disjuntos na composição de um lugar, como o são “cidade”, “água”, “espelho”.

Zemrude (“As cidades e os olhos 2”). Zemrude é uma cidade que em muitos aspectos recorda Despina, uma das cidades do desejo, que recebe a sua forma de acordo com os anseios do camaleão ou do marinheiro. Aqui, na segunda cidade dos olhos, “é o humor de quem a olha que dá forma a Zemrude” (CALVINO, 1990a, p. 64).

Quem passa assobiando, com o nariz empinado por causa do assobio, conhece-a de baixo para cima: parapeitos, cortinas ao vento, esguichos. Quem caminha com o queixo no peito, com as unhas fincadas nas palmas das mãos, cravará os olhos à altura do chão, dos córregos, das fossas, das redes de pesca, da papelada. (CALVINO, 1990a, p. 64).

Zemrude é uma cidade sem adjetivos. Os seus atributos visivos não se dão imediatamente por qualificativos ou outros recursos afins, mas por certas evocações do comportamento dos habitantes como espectadores e formadores da imagem da cidade. Sujeita a muitas variações, esta cidade parece conjugar os estados de ânimo dessas pessoas em duas qualidades principais: a alegria e a tristeza, que, por sua vez, representam as duas formas elementares de conceber Zemrude. A parte elevada, de “parapeitos, cortinas balançando e esguichos”, é vista quando se assobia com o nariz empinado; a parte de baixo, de córregos, fossas e papéis velhos, é percebida quando se caminha com o queixo encostado no peito. Ao passo que descreve a direção do olhar dos habitantes, o narrador notifica a característica do

espaço observado. Em outras palavras, a Zemrude de cima tem a forma da alegria e a Zemrude de baixo, a da tristeza. Embora esses adjetivos não apareçam explícitos no texto, os comportamentos de assobiar com o nariz empinado e de caminhar com o queixo no peito formam imagens que associamos a esses afetos.

Espinosa (2009) observa os afetos da alegria e da tristeza como “perfeição maior” e “perfeição menor”, respectivamente, afirmando que a mente pode sofrer grandes mudanças passando de uma para a outra. De acordo com o filósofo, o simples fato de considerarmos algo com o afeto da tristeza ou da alegria faz com que o amemos ou o odiemos. Da mesma forma, a mente, quando evoca o que se ama ou o que se odeia, é marcada pelo efeito da alegria ou da tristeza. Essas duas, por sua vez, trazem à existência ou à destruição a coisa que afetam: “a alegria afirma a existência da coisa por ela afetada, num grau que será tanto maior quanto maior for o afeto de alegria, pois se trata da passagem a uma maior perfeição. Além disso, à medida que uma coisa é afetada de tristeza, ela é destruída, num grau que será tanto maior quanto maior for a tristeza que a afeta” (ESPINOSA, 2009, p. 111). As informações sobre a Zemrude de cima, explica o narrador, são, em sua maior parte, encontradas na lembrança que os transeuntes que penetram a parte de baixo da cidade têm da outra. Eles agora percorrem “todos os dias as mesmas ruas” e reencontram de manhã “o mau humor do dia anterior incrustado ao pé dos muros” (p. 64). A proposição de Espinosa acerca da destruição que a tristeza faz da coisa que afeta parece coincidir com o fato de que, na Zemrude de baixo, a tristeza e o mau humor dos habitantes que por ali passam se conjugam num cenário rasteiro de destroços, sujidade e inutilidade, “córregos”, “fossas”, “papelada”.

O efeito de tristeza aumenta nesse lugar quando se percebe que a perspectiva do olhar da maioria das pessoas está fixada sobretudo no lado desolado da cidade: “cedo ou tarde chega o dia em que abaixamos o olhar para os tubos dos beirais e não conseguimos mais distingui-los da calçada. O caso inverso não é impossível, mas é mais raro: por isso, continuamos a andar pelas ruas de Zemrude com os olhos que agora escavam até as adegas, os alicerces, os poços” (CALVINO, 1990a, p. 64). A soturnidade da cidade vai caindo cada vez mais no aprofundamento porque os olhos dos habitantes também o vão, o que se infere de “escavam”, “adegas”, “alicerces”, “poços”. A insatisfação e o tédio que permeiam a cidade apontam para uma certa depressão que parecem denunciar não apenas as angústias do sujeito, mas também as da cidade e, por conseguinte, as do mundo. É o que Hillman (1992, p. 37) observa em *Alma e cidade*, afirmando que o urbano abarca todos os aspectos da alma humana e que “a alma adoce com a tensão urbana”. Em seu outro livro *O pensamento do coração e a alma do mundo*

(2010, p. 92), o psicólogo observa que a alma do sujeito não é afetada unilateralmente pelas doenças do mundo, mas que este também sofre patologias, fenômeno que o estudioso nomeia de “psicopatologia do mundo”: o mundo também adoce e não se pode inserir nem isolar a alma individual da enfermidade da alma dele, pois ambos compartilham das mesmas dificuldades psíquicas, um reflete o outro. “A alma do indivíduo nunca pode avançar além da alma do mundo, porque elas são *inseparáveis*, uma sempre implica a outra. Qualquer alteração na psique humana ressoa com uma alteração na psique do mundo” (p. 92). Tal concepção expande a compreensão de que a condição de ânimo do sujeito reflete-se no seu exterior, assim como o seu exterior exerce impacto sobre sua alma. São as comutações entre homem e cidade, mundo e arte, que se refletem tão profundamente como as duas Valdradas de que falamos acima.

Entre todas as cidades do grupo, Zemrude é a menos plástica, talvez porque a sua visibilidade esteja encoberta pela tristeza. Não obstante, ela é a que problematiza mais de perto os desdobramentos das subjetividades formadoras dos espaços, em que o homem é o ponto perturbador da reavaliação do invisível. Se, entre os afetos, a alegria é a que traz as coisas à existência, conforme pontua Espinosa, o abatimento certamente faz com que as formas sejam ininteligíveis. Nesse sentido, Zemrude parece ser, entre seus pares, o contraponto da invisibilidade, assim como o é Kublai Khan, na melancolia que abatia o seu reino, em face de Marco Polo. Zemrude está para Khan, assim como Valdrada está para Marco, poderíamos dizer. O que ocorre em Zemrude tipifica o que está na gênese do processo narrativo do viajante: o cenário deprimido do império, cujas infinitas e fascinantes cidades não se poderiam enxergar a não ser por meio dos relatos de quem vê.

Bauci (“As cidades e os olhos 3”). No centro das 55 cidades embaralhadas, dos 11 grupos entrecruzados e dos inúmeros diálogos entre Polo e Khan, está Bauci, precedendo 27 cidades e sucedendo outras 27, talvez com um propósito de iluminar, com sua “sombra diáfana”, as demais cidades que se formam sob invólucros obscurecidos, como Zemrude. À semelhança de Otávia, cidade teia-de-aranha, Bauci situa-se à grande distância do solo, desafiando, igualmente, a gravidade, pois sustenta-se sobre bases extremamente frágeis. Quem chega à cidade, não encontra nada além de um vazio. Basta, no entanto, que se olhe para cima para ver a cidade suspensa e independente.

Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas andas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade. Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente são vistos em terra: têm todo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca

o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apoia, e, nos dias luminosos, uma sombra diáfana e angulosa que se reflete na folhagem. (CALVINO, 1990a, p. 73).

É possível que imaginemos elementos esporádicos e móveis no ar, mas nada fixo e complexo como uma cidade. Esses espaços suspensos na obra de Calvino, ao incitarem o olhar para o alto, associam a visibilidade ao insólito. Com aspectos próximos dos das cidades delgadas, sobre as quais refletimos na seção da leveza, o que Bauci comunica é uma liberdade e uma nobreza de não pertencer à ordem do peso no plano terreno, nem aos seus limites espaciais e temporais.

Sobre a construção da cidade, existem três hipóteses: que os seus habitantes “odeiam a terra”; que “a respeitam a ponto de evitar qualquer contato” ou, ainda, “que a amam da forma que era antes de existirem” (p. 73). Os habitantes “raramente são vistos em terra” e o que necessitam para viver prescinde do que ela pode fornecer, pois eles têm tudo o que necessitam lá em cima e “preferem não descer”. Para chegar à cidade, o viajante anda por sete dias através das matas – um percurso longo que faz compreender que Bauci é uma cidade extremamente reclusa, ausente horizontal e verticalmente do restante do mundo. Uma representação do afastamento perpendicular de Bauci em relação a todas as coisas poderia ser feita pela figura geométrica de um triângulo retângulo, cujo ângulo reto de 90° caracterizaria precisamente o ponto onde o viajante se encontra.

Quando o viajante olha para Bauci, há um encontro: os habitantes também estão olhando para baixo, “com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de examiná-la, folha por folha, pedra por pedra, formiga por formiga, contemplando fascinados a própria ausência” (p. 73). O processo da visão nesta imagem reúne dois planos, um em face do outro, como nas demais cidades do grupo. Embora Bauci esteja muito distante da terra, ela tem uma sutil relação com ela. Há um olhar que desce ao chão. Chama a atenção o fato de os olhos dos habitantes da cidade não estarem fixados no céu, do qual estão mais próximos, mas contemplando a Terra, como se por meio da visão eles buscassem recuperar a relação com o terreno; a Terra é memória dos homens de Bauci, pois, ao olharem para baixo, contemplam nela a própria ausência.

Os aspectos da visibilidade em Bauci estão no extraordinário fato de uma cidade sustentar-se a grande distância do solo sobre longas pernas de flamingo. Todavia, embora pareça que aqui a visibilidade inicia-se com a arquitetura, ela parece ser acionada primeiramente por uma ausência, pois quem chega à cidade não a vê, recorre-se, então, ao ato de erguer a cabeça para encontrá-la. O gesto parte do vazio horizontal para a verticalidade visiva.

Fílde (“As cidades e olhos 4”). Fílde é uma cidade que dá prazer aos olhos por causa da sua arquitetura, tão diversificada quanto minuciosa.

Ao chegar em Fílde, tem-se o prazer de observar quantas pontes diferentes entre si atravessam os canais: pontes arqueadas, cobertas, sobre pilares, sobre barcos, suspensas, com os parapeitos perfurados; quantas variedades de janelas apresentam-se diante das ruas: bífores, mouriscas, lanceoladas, ogivais, com meias-luas e florões sobrepostos; quantas espécies de pavimento cobrem o chão: de pedregulhos, de lajotas, de saibro, de pastilhas brancas e azuis. (CALVINO, 1990b, p. 85).

O cenário de Fílde abrange grande variedade imagética, efeito do que temos visto como o rompimento da tela de palavras e conceitos como resultado de uma renovação da linguagem, percebida, na textualidade calviniana, a partir de um conjunto lexical híbrido e insólito, como ocorre na seguinte informação: “Em todos os pontos, a cidade oferece surpresas para os olhos: um cesto de alcaparras que surge na muralha da fortaleza, as estátuas de três rainhas numa mísula, uma cúpula em forma de cebola com três pequenas cebolas introduzidas em sua extremidade” (p. 85).

“Pontes”, “janelas” e “pavimento” são palavras-chave que compõem o primeiro momento descritivo da cidade. Além de reportarem-se ao aspecto estético do lugar, com suas variedades de modelos e materiais, esses termos evocam a ambiência em que o observador é levado a ter uma experiência visiva. A ponte é, comumente, um lugar que coloca o transeunte em contato com dois ou mais planos e ângulos da paisagem, assim como as janelas são a abertura que a intimidade dá para a imensidão do espaço, e o pavimento, o mais diversificado, o que dá às ruas o conforto e o prazer do passo lento. Em torno dessas imagens e suas implicações está a quarta cidade dos olhos, sobre a qual diz, tristemente, quem deixa a cidade depois de vê-la apenas de passagem: “Feliz é aquele que todos os dias tem Fílde ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém” (p. 85). Tal lamentação enquadra-se textualmente no primeiro plano descritivo da cidade, cuja beleza justifica o elogio e o suspiro de quem passa rapidamente por Fílde. Outra perspectiva é iniciada a seguir:

Sucedem, no entanto, de permanecer em Fílde e passar ali o resto dos dias. A cidade logo se desbota, apagam-se os florões, as estátuas sobre as mísulas, as cúpulas. Como todos os habitantes de Fílde, anda-se por linhas em ziguezague de uma rua para a outra, distingue-se entre zonas de sol e zonas de sombra, uma porta aqui, uma escada ali, um banco para apoiar o cesto, uma valeta onde tropeça quem não toma cuidado. Todo o resto da cidade é invisível. (CALVINO, 1990b, p. 85).

As características que definem os caminhos nesta segunda perspectiva da cidade – linhas em zigue-zague, zonas de sol e zonas de sombra, ferramentas esporádicas que surgem no caminho e uma valeta que ameaça levar ao chão quem não está advertido sobre ela – estabelecem diferenças elementares entre a Fílide do habitante e a Fílide do visitante. As mesmas ruas que anteriormente foram descritas por pedregulhos, lajotas, saibro e pastilhas coloridas são agora entrecortadas e evitadas em sua linearidade. O critério de escolha por se andar por uma rua ou outra é a viabilidade das áreas encobertas do sol ou das expostas a ele, dos utensílios (portas, escadas) de que se possam precisar no percurso, de um banco que sirva de apoio à carga. A valeta, normalmente quase imperceptível, é notada apenas pelo fato de que pode levar alguém à queda. Em suma, as ruas são escolhidas pelo que evitam de fadiga e pelo que podem proporcionar de conforto para os transeuntes. Tudo o mais é invisível.

O cenário que compõe a Fílide observada pelos visitantes possui ruas vistosas pelas quais se deseja caminhar, mas, entre os habitantes da cidade, “os percursos são traçados entre pontos suspensos no vazio”, em busca do “caminho mais curto para alcançar a tenda daquele comerciante evitando o guichê daquele credor” (p. 86). O narrador explica que os passos dos moradores seguem “não o que se encontra fora do alcance dos olhos mas dentro, sepultado e cancelado”. O lado de dentro do olho, “sepultado e cancelado”, parece, aqui, se reportar às lembranças do que viveram em Fílide, pois “se entre dois pórticos um continua a parecer mais alegre é porque trinta anos atrás ali passava uma moça de largas mangas bordadas, ou então é apenas porque a uma certa hora do dia recebe uma luz como a daquele pórtico de cuja localização não se recorda mais” (CALVINO, 1990a, p 86). Com isso, a apatia que paira sobre o lugar de todos os dias talvez se justifique na ausência do exercício de ver, de reconhecer surpresas.

A problematização nesta quarta cidade dos olhos anuncia que o calo do hábito e a estagnação de uma imagem do passado, sem relações com outras novas, renunciam todas as surpresas que uma cidade traz à visão. A figura do visitante surge, portanto, como a representação do olhar revestido da curiosidade e da apreciação. A experiência que o estrangeiro tem com o espaço é distinta da habitual porque, conforme considera Sarlo (2014, p. 181), “o tempo do estrangeiro que passeia pela cidade favorece a percepção do detalhe”. De fato, o tempo de que o viajante dispõe no lugar a que chega permite o olhar demorado e curioso sobre as coisas. Contrasta com isso, o comportamento ligeiro e pautado na utilidade do espaço que os habitantes, em sua maioria, têm: “Milhões de olhos erguem-se diante de janelas pontes

alcaparras e é como se examinassem uma página em branco. Muitas são as cidades como Fílides que evitam os olhares, exceto quando pegas de surpresa” (p. 86).

As janelas da primeira descrição de Fílides, com toda a paisagem que lhes cabe e com toda a simbologia que possuem, parecem mesmo ser outras na segunda descrição, onde aparecem sem qualquer contemplação. Em “muitas são as cidades como Fílides”, reside uma sutil denúncia que excede às 55 cidades invisíveis, chegando à cidade do leitor, que também está sujeita ao ativismo do homem, especialmente o moderno, refém da celeridade em muitos afazeres, aos quais os olhos podem estar cumprindo apenas a função distintiva e facilitadora. Além disso, como considera Peixoto (1988, p. 361), a crescente velocidade à que o homem metropolitano está sujeito determina “não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós [...]. Na cidade do movimento, a arquitetura, sob o impacto da velocidade, perde espessura”. Derivam daí, segundo pensamos, o automatismo do olhar e, não raro, o exercício apenas do lado de dentro do olho, “sepultado e cancelado”. Às Fílides habituadas, o “pasma essencial” de Alberto Caeiro contrasta com um comportamento *naif* diante das estradas.

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...
(PESSOA, 1993, p. 24)

O poeta do campo tem o olhar cultivado no espaço e pelo espaço. Mesmo sendo um afetuoso apelo à urbanidade para o retorno do olhar, é certo que o cenário campesino de Caeiro fornece condições para a contemplação a que o cidadão não pode corresponder. Em Italo Calvino, o desafio da visibilidade no contexto da cidade está em exercer os sentidos em solo caótico, afetado e incerto, onde o tempo do sossego não faz parte do dia a dia e a paisagem é um emaranhado de imagens e sons cada vez mais indistinguíveis.

Moriana (“As cidades e os olhos 5”). Moriana, a última cidade do grupo, é, podemos dizer, um desdobramento um tanto mais realista da cidade de Fílide. Dois são os cenários visivos descritos, que também correspondem a duas formas de vê-la.

Vadeado o rio, transposto o vale, o viajante encontra-se, subitamente, diante da cidade de Moriana, com as portas de alabastro transparentes à luz do sol, as colunas de coral que sustentam frontões incrustados de serpentina, as aldeias inteiramente de vidro como aquários em que nadam as sombras de dançarinas com adornos prateados sob os lampadários em forma de medusa. (CALVINO, 1990a, p. 97).

A luminosidade e a pujança na construção de Moriana formam um espaço que aos olhos é bastante convidativo. A transparência das portas, das aldeias e dos lampadários reforçam a ideia de refinamento que o visitante, à primeira vista, lhe atribui. Todavia, nela há um diferencial em relação às demais cidades do grupo: aqui, o viajante “sabe que cidades como essas têm um avesso” (p. 97). O processo visivo em Moriana não se dá, portanto, a partir de uma disposição visiva do observador, como ocorre nas outras, mas parte da materialidade desse outro espaço, colocando o viajante em contato com ele, para que veja e notifique a sua essência complementar. Trata-se de sair da impressão que a primeira vista concede. “Se não é a sua primeira viagem, o viajante já sabe que cidades como esta têm um avesso: basta percorrer um semicírculo e ver-se-á a face obscura de Moriana” (p. 97).

A hibridez e a corpulência do vocabulário também marca a descrição de Moriana. Depois de contemplar a beleza luminescente da primeira parte da cidade, o leitor é levado a visualizar, no “avesso” da cidade, as imagens dos destroços, dos quais alguns, subentende-se, foram utensílios empegados na construção da Moriana opulenta: “uma ampla lâmina enferrujada, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre” (CALVINO, 1990a, p. 97). A face obscura de Moriana, destoante em tudo da primeira, talvez esteja chamando à reflexão um dos problemas que a urbanização trouxe consigo: a divisão estratificada dos espaços.

Nesta cidade de Calvino, a contraparte que não se vê à primeira vista concentra objetos de trabalho e de convívio comuns a uma parcela da cidade que se esconde para ceder suntuosidade à outra, exposta ao turismo – um fenômeno que também ultrapassa as 55 cidades invisíveis, chegando à cidade do leitor. Cidades como o Rio de Janeiro, chamada “Maravilhosa”; Paris, “Cidade Luz”; e Nova Iorque, “The Big Apple”, por exemplo, têm seus respectivos epítetos como parte integrante de suas identidades, que soam “comuns e naturais”

(DE ALMEIDA; NAJAR, 2012, p. 128), mas, se o viajante lhes visita “pela segunda vez”, constatará que elas possuem igualmente suas faces “obscuras”, tal qual Moriana. A cidade carioca, especialmente, passou a receber o antagônico qualificativo de “Cidade Partida”, no início do século XX, reportando-se à divisão socioespacial que na cidade começou-se a delinear com o aumento da população, décadas depois do fim do sistema escravista. Conforme De Almeida e Najar (2012, p. 122), a administração dos espaços da cidade no século passado tem relações com uma construção que abrange a sua parcela pobre, o que compreende a cidade do Rio de Janeiro em duas. Isso, anos mais tarde, desencadeia-se no atributo “Cidade Partida”, em que “a visão da cidade favela e da cidade não-favela representa e reapresenta maneiras de perceber uma ordem territorial, social e econômica”.

Entre outras coisas, depreende-se da última cidade dos olhos de *As cidades invisíveis* uma problematização do compromisso moral que o ver também exige, por isso, aqui, o exercício da visão é de outra ordem, mais política e corpórea. Moriana, em todo o seu território, “parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar” (CALVINO, 1990a, p. 97). Há, nessa unificação dos dois lados da cidade, o fora e o avesso, não apenas a ratificação do paradoxo visível-invisível, mas também a dupla constatação de que a cidade prazerosa aos olhos não prescinde de infortúnios e que a cidade imperfeita traz consigo a possibilidade do encanto. De ambos os lados da folha se constitui o urbano e de ambos os lados o habitante deve aprender a exercitar a visão.

2.5 A multiplicidade

Se na epopeia e na literatura medieval, as obras expressavam o saber humano de forma integrada segundo uma ordem estável, a modernidade romanesca lida dialogicamente com as interpretações, com os modos de conceber o mundo e com os estilos de expressão: “mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial”, explica Calvino (1990b, p. 131), ao discorrer sobre o conceito de multiplicidade, a quinta das suas *Seis propostas*.

A epopeia destacou-se como a narrativa de celebração da grandiosidade humana, em cuja textura não se conhece outro mundo, apenas um, comungado por todos, “não há

homens que falam como representantes de linguagens diferentes: o homem que fala, na realidade, é apenas o autor, e não existe senão um único e exclusivo discurso, que é o do autor”, explica Bakhtin (2002, p. 136), em seu *Questões de literatura e de estética*. Ao contrário disso, o romance expressa uma consciência da diversidade do mundo, em que o discurso individual não se constitui interesse de sua tessitura como o coletivo. Um caso à parte e ainda muito por se estudar são as narrativas contemporâneas, como a autobiografia e a autoficção, que problematizam as propriedades do “eu” como matéria literária.

A multiplicidade, para Calvino, está intrinsecamente ligada ao conhecimento. Como um organismo do qual faz parte toda a complexidade do mundo e das coisas, essa noção aproxima-se do que refletiu Roland Barthes (2004, p. 4) sobre a unidade cosmogônica da literatura, na qual “o mundo da obra é um mundo total, onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento”. Segundo o autor das *Propostas*, “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990b, p. 127). Assim, em termos de criação, a multiplicidade caracteriza uma obra que tem o anseio de conter todo o possível, que “não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusa por vocação constitucional” (CALVINO, 1990a, p. 132). Surge dessa noção de “inconclusão” a síntese conceitual da categoria em questão, que 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, 1990b, p. 121).

Segundo Calvino (1990b, p. 131), uma ideia de romance como rede enciclopédica começa a se delinear nos romances do século XX, com a “ideia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo”. Dessa forma, reitera o escritor, “hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (p. 132). Surge dessa concepção o seu interesse por transferir a este milênio o valor da multiplicidade, “uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia” (CALVINO, 1990a, p.133).

Em *As cidades invisíveis*, vemos que a multiplicidade ganha forma em diversos aspectos: nas redes de narrativas, que dialogam com a noção de abertura, permitindo múltiplas leituras, não apenas por meio da disposição matemática dos textos como também pelo aspecto poético – “uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões

múltiplas e ramificadas” (CALVINO, 1990b, 86); no embaralhamento numérico das cidades, como forma labiríntica, que mais enfatiza a dispersão do que o caminho para chegar ao centro, como o faz o fio de Ariadne (GOMES, 2008, p. 68), ratificando também as possibilidades dos diversos caminhos a serem tomados para a leitura; nos duplos que, como temos visto, caracterizam grande parte das cidades em dois planos, o que também evidencia um interesse por apreender o que está exposto e o que está subjacente nesses espaços. Além disso, os temas, que chamamos, ao longo do trabalho, de “palavras-chave” (a memória, o desejo, os olhos etc), colocam essas cidades em perspectivas as mais variadas, como numa tentativa de captá-las pelos diversos sentidos. Por fim, o símbolo da cidade, o traço múltiplo por excelência, o cenário que abarca a variedade de imagens e simbolismos por meio de complexidades tanto urbanas como humanas. Por trás de toda essa cenografia, a presença de um narrador tipicamente oral concentra, pelo recurso do “eu vi”, toda a narratividade que a viagem, outro fator preponderante na configuração da multiplicidade, permite.

Além das viagens de Marco Polo como um percurso enciclopédico, cujo um dos interesses é apreender a imensidão, o grupo “As cidades e as trocas”, que abrange cidades em constantes e variados intercâmbios, apresenta narrativas que propagam a noção de rede a partir de movimentos centrífugos dos personagens, marcando buscas por relações. Em Eufêmia, por exemplo, a cada viagem que os habitantes fazem, uma parte do mundo é conhecida: outros espaços, outros comportamentos, outras arquiteturas, relações comerciais, línguas, histórias etc. A partir dos encadeamentos nas relações entre os habitantes, as cidades regidas pelas trocas apresentam o espaço urbano como um corpo que ganha feições à medida que cria conexões com outros elementos: sujeitos, vozes e olhares moventes, que constituem uma alegoria do romance como rede, estabelecendo relações também com o fenômeno romanesco que Bakhtin nomeou de “dialógico”, associando-lhe os sinônimos “polifônico” e “carnavalesco”.

2.5.1 “As cidades e as trocas”

Ao fazer das trocas um tema em seu livro, Italo Calvino conjuga no signo da cidade os vínculos que marcam a vida humana em seus mais variados âmbitos – pessoais, familiares, emocionais, conjugais, comerciais, espaciais etc – e os expõe ao contexto moderno das relações fluídas (BAUMAN, 2001). Se, por um lado, as trocas em *As cidades invisíveis* são um fator de expansão do espaço urbano e das relações humanas e, em última análise, uma alegoria do texto literário múltiplo, por outro, elas evidenciam como a superficialidade marca o convívio entre os habitantes das cidades modernas. Nesse sentido, a noção de liquidez de Bauman adentra

esses cenários aprofundando o exame do homem, que, embora seja relacional, tem tornado superficiais seus relacionamentos, como veremos na cidade de Cloé.

Eufêmia (“As cidades e as trocas 1”). Em todos os solstícios e equinócios, mercadores de sete nações se encontram em Eufêmia, onde chegam com os barcos carregados, e de onde partem com produtos distintos dos primeiros. Assim, “o barco que ali atraca com uma carga de gengibre e algodão zarpará com a estiva cheia de pistaches e sementes de papoula, e a caravana que acabou de descarregar sacas de noz-moscada e uvas-passas agora enfeixa as albardas para o retorno com rolos de musselina dourada” (CALVINO, 1990a, p. 38). Porém, esclarece o narrador, as razões pelas quais os mercadores vão a Eufêmia não são puramente comerciais:

O que leva a subir os rios e atravessar os desertos para vir até aqui não é apenas o comércio das mesmas mercadorias que se encontram em todos os bazares dentro e fora do império do Grande Khan, espalhadas pelo chão nas mesmas esteiras amarelas, à sombra dos mesmos mosquiteiros, oferecidas com os mesmos descontos enganosos. Não é apenas para comprar e vender que se vem a Eufêmia, mas também porque à noite, ao redor das fogueiras em torno do mercado, sentados em sacos ou em barris ou deitados em montes de tapetes, para cada palavra que se diz — como “lobo”, “irmã”, “tesouro escondido”, “batalha”, “sarna”, “amantes” — os outros contam uma história de lobos, de irmãs, de tesouros, de sarna, de amantes, de batalhas. (CALVINO, 1990a, p. 38).

O primeiro motivo que faz os comerciantes atravessarem rios e desertos para estarem em Eufêmia foge ao utilitário. Os intercâmbios estendem-se, assim, às experiências, às trocas de histórias e memórias. Em face dessa predileção, o processo da mercancia é notificado, com uma centelha de humor, como uma atividade perpassada por inconveniências e, no fundo, como um pretexto para a experiência contempladora da contação de histórias. Tem-se, em cada palavra elencada no repertório de relatos dessas pessoas, uma projeção ao infinito. Os signos são colocados à arbitrariedade de cada contador, que faz deles potencialidades narrativas, assim como os ouvintes, que, também apropriados dessas potencialidades, interferem subjetivamente na criação, dando forma própria ao que ouvem. O cenário criado para tal momento, “ao redor de fogueiras”, é propício para o acaloramento das relações humanas; se se deita no tapete ao chão, o gesto remete ainda mais para a divagação e a imaginação a partir das histórias, porque os olhos entram em contato com o céu, que, quem sabe, lhes inspira a imensidão. As trocas em Eufêmia, pode-se dizer, ultrapassam o espaço corpóreo da cidade e vai ao encontro do eu e do mundo. Os mercadores

sabem que na longa viagem de retorno, quando, para permanecerem acordados bambaleando no camelo ou no junco, puserem-se a pensar nas próprias recordações, o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã numa irmã

diferente, a batalha em outras batalhas, ao retornar de Eufêmia, a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios.

Como se não bastasse a porção de infinito que cada palavra contém no repertório narrativo, ao partirem de Eufêmia, os ouvintes transformam as histórias ouvidas em outras novas, multiplicando, uma vez mais, as palavras iniciais em outras na esfera criadora da mente. Surge desse processo, que tem a viagem como catalisador, redes narrativas pelas quais se passa a conhecer o outro lado do mundo. Quando se retorna, com suas memórias, tal conhecimento se descentra e torna-se possível reinventá-lo.

As configurações da multiplicidade no contexto da viagem, em Eufêmia, consiste especialmente no gesto da busca, do ato centrífugo necessário às relações, que marca a consciência da diversidade do mundo como pauta de interesse do gênero romanesco. Um traço comum das cidades das trocas é a abertura para outros espaços, a ausência de barreiras para o movimento. Como veremos nas demais cidades, os espaços se multiplicam, formam-se cidades dentro de cidades. A mobilidade é, então, a essência do processo dialógico. Por fim, é possível compreender, ainda, que as redes de histórias em Eufêmia se multiplicam também a partir do número de mercadores que se reúnem na cidade, sete. Se não são equivalentes ao número de continentes do globo, eles são ainda superiores. De todo modo, são mercadores de sete nações diferentes, o que implica dizer que sete povos distintos conhecerão essas narrativas. Se os barcos chegam com algumas mercadorias e partem com outras, os homens que vão a Eufêmia também levam um pouco de si trazendo um pouco do outro. Levam produtos feitos de palavras e retornam com novas histórias.

Cloé (“As cidades e as trocas 2”). Cloé tem uma população que não se reconhece nas ruas. Nesta cidade, paradoxalmente, as trocas não se efetivam, senão na imaginação.

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se veem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam. (CALVINO, 1990, p.51).

Depois do qualificativo “cidade grande”, o narrador confia as demais características de Cloé à capacidade dedutiva do leitor. Apenas um outro atributo lhe é dado: “castidade”. Tudo o mais que é dito sobre esse lugar é ação.

Passa uma moça balançando uma sombrinha apoiada no ombro, e um pouco das ancas, também. Passa uma mulher vestida de preto que demonstra toda a sua idade, com os olhos inquietos debaixo do véu e os lábios tremulantes. Passa um gigante tatuado; um homem jovem com os cabelos brancos; uma anã; duas gêmeas vestidas de coral [...]. Um cego com um guepardo na coleira, uma cortesã com um leque de penas de avestruz, um efebo, uma mulher-canhão. (CALVINO, 1990, p.51).

As ações na segunda cidade das trocas evidenciam a diversidade de pessoas que andam por suas ruas. São cenas bastante costumeiras que, a despeito disso, estão congeladas pela ausência do “olhar no olho”. Se, em Eufêmia, as pessoas se reúnem à volta da fogueira, depois de subir rios e atravessar desertos, para contar e ouvir histórias, em Cloé, os habitantes, estranhos entre si, não possuem “lugares de encontro”, como nomeia Hillman (1993, p. 41), reportando-se aos lugares públicos que, segundo ele, deve haver na cidade para os contatos humanos do olhar. Para o psicólogo, a cidade moderna deve contar com “lugares para pausas”, de outra forma, não será possível encontrar-se. Talvez por isso, os habitantes de Cloé, “a mais casta das cidades”, são vistos apenas em movimentos paralelos nas ruas, sem jamais iniciarem contato, a não ser quando “entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob o pórtico, ou aglomeram-se sob uma tenda do bazar, ou param para ouvir a banda na praça, consumam-se encontros, seduções, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos” (CALVINO, 1990, p.51). Assim como outras descrições ao longo da narrativa tratam não apenas da cidade correspondente, ou das 55 cidades de *As cidades invisíveis*, muitas são as cidades como Cloé do lado de fora do livro de Italo Calvino. As nossas relações com as ruas e com as pessoas que dividem conosco os espaços a céu aberto são reduzidas pela dormência dos sentidos, quando não pelo medo ou indiferença. Em lugares fechados, o contato com o desconhecido parece ser ainda mais dificultoso. É possível que sentemos à mesa de um restaurante, por exemplo, e ao nosso lado sentem pessoas desconhecidas, a alguns centímetros de distância. Teremos a sensação de que o espaço que há entre nós e elas amplia-se mais do que o espaço que há nas ruas, e a reclusão será tanto maior quanto mais próxima for de nós a sua presença.

Cloé é a formatação da cidade moderna, marcada pelas relações rápidas e fluidas. Em seu *A globalização e as consequências humanas* (1999), Bauman sustenta que um dos efeitos da globalização nas grandes cidades é o comportamento do isolamento, função inerente da separação espacial, que reduz grandemente a visão que se tem do outro. O sociólogo afirma:

Em vez da união, o evitamento e a separação tornaram-se as principais estratégias de sobrevivência nas megalópoles contemporâneas. Não há mais a

questão de amar ou odiar o seu vizinho. Manter os vizinhos ao alcance da mão resolve o dilema e torna a opção desnecessária; isso afasta situações em que a opção entre o amor e o ódio se faz necessária (BAUMAN, 1999, p. 55)

Dentre alguns fatores que contribuem para essa segregação está o medo, que, segundo Bauman, decorre não apenas da experiência com intempéries do exterior, mas também da esfera interior, caracterizando o isolamento e a “fortificação do próprio lar *dentro* da cidade” (BAUMAN, 1999, p. 54). O medo e a ausência de relacionamentos são comuns nos grandes centros, marcados pela celeridade e, não raro, pela violência ou reflexos dela. Isso se reflete, por exemplo, na própria composição visual da cidade, em casas cada vez mais fechadas e com muros cada vez mais altos; carros fechados, sistemas de segurança, vigilância nos espaços públicos e privados. Em *Modernidade líquida* (2001, p. 111), Bauman reflete também sobre as relações entre concidadãos estranhos entre si, afirmando que o encontro entre quem não se conhece pode ser definido mais como um “desencontro”, porque é um evento sem passado e, frequentemente, sem futuro, uma história para “não ser continuada”.

O comportamento centrípeto de Cloé parece criar, em face das demais cidades do grupo, móveis e dadas a relacionamentos, uma espécie de obstáculo. Assim como Zemrude em face das demais cidades dos olhos não tinha uma feição visiva definida, Cloé é isenta das trocas como traço constituinte. Mas, nessa sua imobilidade reside o contraponto favorável à reflexão sobre a multiplicidade na cidade. Da abstinência da *polis* – palavra grega para “cidade”, que deriva de *polys*, “muitos” e que originalmente significava “multidão” (HILLMAN, 1993, p. 52) – resulta a solidão, o mergulho para dentro, onde, muitas vezes, nem o próprio indivíduo consegue se encontrar. “Então, o fato de não encontrar rostos por não andar entre a multidão abstém-nos de nosso próprio rosto; também nos abstém da própria cidade como foi originalmente imaginada: uma congregação de faces humanas originadas de todos os ‘caminhos’ da vida” (p. 52). Na narrativa bíblica, a constatação que Deus faz, após ter feito o homem no sexto dia da criação – “Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea” (Gênesis 2:18) – anuncia, no começo da existência, um atributo da natureza humana que o indivíduo moderno talvez não percebe, mas sente intimamente: somos feitos de trocas, temos no outro uma parcela de nós. Nesse sentido, Cloé aparece, entre as demais cidades, como um aceno ao que nos constitui como humanos e ao que constitui a *polis* enquanto “multidão”.

Eutrópia (“As cidades e as trocas 3”). Uma cidade composta de muitas cidades de igual tamanho e semelhantes entre si, esta é Eutrópia. Ao chegar a sua capital, em vez de uma, o viajante vê muitas cidades, “espalhadas por um vasto e ondulado planalto” (CALVINO, 1990a,

p. 62). A cidade não é apenas uma, mas todas juntas. Apesar disso, somente uma é habitada por vez, enquanto as outras, desertas, aguardam a mudança.

No dia em que os habitantes de Eutrópia se sentem acometidos pelo tédio e ninguém mais suporta o próprio trabalho, os parentes, a casa e a rua, os débitos, as pessoas que devem cumprimentar ou que os cumprimentam, nesse momento todos os cidadãos decidem deslocar-se para a cidade vizinha que está ali à espera, vazia e como se fosse nova, onde cada um escolherá um outro trabalho, uma outra mulher, verá outras paisagens ao abrir as janelas, passará as noites com outros passatempos amizades impropérios. Assim as suas vidas se renovam de mudança em mudança [...]. (CALVINO, 1990a, p. 62).

Eutrópia evidencia a relação afetiva que há entre o homem e o espaço. O indivíduo concebe o seu entorno como uma extensão e um reflexo de si próprio, a ponto de lhe atribuir responsabilidade pelos seus descontentamentos. A insatisfação com a rotina e o tédio logram o abandono do espaço porque a ele atribui-se a causa do desgosto. Ao se mudarem de cidade constantemente, os eutropienses deixam para trás o que lhes enfadavam no velho espaço, numa busca incessante, sem marcas do sentimento de pertença, driblando a ideia comum de que, quando se muda de um local para outro, não se deixa para trás papéis familiares e sociais do lugar antigo. De fato, a migração em Eutrópia se deve a problemas da ordem dos afetos, pois nada é notificado acerca de maiores problemas que o espaço provocou, como violência ou escassez, por exemplo. Com essa prática,

a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais. Única entre todas as cidades do império, Eutrópia permanece idêntica a si mesma. (CALVINO, 1990, p. 62).

Um traço espantoso e cômico de Eutrópia está no fato de que a decisão da mudança ocorre “no dia” em que os habitantes sentem tédio. Tanto “dia”, quanto “tédio” constituem razões bastante ligeiras para se deixar uma cidade e constituir outra. Além disso, supõe-se que toda a estrutura social necessária a um espaço urbano esteja sempre em suspensão, já que não há tempo nem interesse por firmar os compromissos. A esse respeito, o narrador explica que “a sua sociedade é organizada sem grandes diferenças de riqueza ou de autoridade, as passagens de uma função para a outra ocorrem quase sem atritos; a variedade é assegurada pelas múltiplas incumbências, tantas que no espaço de uma vida raramente retornam para um trabalho que já lhes pertenceu” (p. 62). Isso significa que as relações em Eutrópia são programadas para não

criarem laços, um comportamento que também evoca a noção de fragilidade das relações de que fala Bauman. Em *Identidade* (2005, p. 36), o estudioso afirma que o excesso de compromissos ofertados ao homem moderno, e principalmente a fragilidade que marca cada um deles, “não inspira confiança em investimentos de longo prazo no nível das relações pessoais ou íntimas”. Assim, “lugares em que o sentimento de pertencimento era tradicionalmente investido (trabalho, família, vizinhança) são indisponíveis ou indignos de confiança [...]. Daí a crescente demanda pelo que poderíamos chamar de ‘comunidades guarda-roupa’”.

Eutrópia talvez seja uma grande paródia do comportamento humano, marcado por vicissitudes e ímpetos. Por atribuir ao espaço os seus aborrecimentos, os habitantes vivem em busca de um correspondente menos habitual e têm à sua escolha, como num tabuleiro de xadrez, inúmeros espaços onde podem se instalar. Diferentemente do que ocorre em Eufêmia, aqui, as redes são estabelecidas entre os próprios moradores da cidade, pois ela “permanece idêntica a si mesma”, embora isso também aponte para uma busca pelo outro. Outra noção que emerge desse comportamento migratório na terceira cidade das trocas é a da busca pelo novo como promessa de renovação, “as suas vidas se renovam de mudança em mudança” (p. 62), mas que, no fim, retoma o ciclo do tédio. Se, por um lado, as cidades das trocas lidam com a noção de multiplicidade no sentido das redes e dos movimentos centrífugos que esses espaços estabelecem em relação a outros, por outro, permitem pensar na essencialidade que deve constituir o contato com o mundo, com as pessoas e as coisas.

Ercília (“As cidades e as trocas 4”). Ao chegar a Ercília, o viajante encontra ruínas de cidades abandonadas, como teias de aranha sem formas.

Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos e brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios. (CALVINO, 1990a, p. 72).

Em Ercília, a multiplicidade ganha um potencial imaginário tecido na sua própria forma de rede de relacionamentos. Fios nas cores branca, preta e cinza classificam as distintas relações entre os habitantes, formando uma espessa trama poliédrica. As casas, aleatoriamente dispostas nesse enredamento, cumprem o papel de interligar os pontos no cruzamento de fios, podendo, depois de um tempo, ser desmontadas e levadas embora, caso os cordões excedam o espaço.

Então, os habitantes “reconstroem Ercília em outro lugar. Tecem com os fios uma figura semelhante, mas gostariam que fosse mais complicada e ao mesmo tempo mais regular do que a outra. Depois a abandonam e transferem-se juntamente com as casas para ainda mais longe” (p. 72). Desse modo, a imagem da cidade se constitui na multiplicação dessa urdidura, mais vazia de casas do que cheia. “Viajando-se no território de Ercília, depara-se com as ruínas de cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma” (p. 72).

Considerando que os cordões demarcam as relações que orientam a vida da cidade e que eles chegam a sobrelotar a passagem, provocando a emigração dos habitantes e das casas, pode-se inferir que esta cidade combina os seus relacionamentos com a mobilidade, pois, ao passo que a disposição dos fios representa os mais variados contatos, depois de ocupar todas as combinações possíveis, ela sinaliza o momento de partida. Esse processo contínuo constitui a própria identidade de Ercília, o que se entende quando “do costado de um morro, acampados com os móveis de casa, os prófugos de Ercília olham para o enredo de fios estendidos e os postes que se elevam na planície” e pensam que “aquela continua a ser a cidade de Ercília, eles não são nada” (p. 72). No olhar desses habitantes que contemplam sua própria ausência na cidade que ficou para trás, parece haver o sentimento de pertença, que gera no homem a dificuldade de partir.

Enquanto em Eutrópia os habitantes trocam de espaços sem apresentar marcas do pertencimento e sem jamais olhar para trás, aqui, há o retorno do olhar afetivo ao que a cidade foi e agora é, abandonada. Ao reconstruir Ercília em outro lugar, traz-se à memória a imagem da antiga cidade, desejando que a nova fosse “mais complicada e ao mesmo tempo mais regular” do que a outra. A complexidade desejada não é mais que a aspiração pelas relações que adensavam a urdidura, e o desejo pela regularidade evoca o apreço pela permanência dessas relações. Deixar a cidade não parece ser um plano de primeira ordem dos ercilianos, mas a única forma de continuar estabelecendo redes, agora num espaço vazio. O olhar saudoso de quem olha para trás torna mais humana a relação de trocas que se dá nesta cidade. Ercília é uma trama alegórica das relações humanas e de suas correspondências com o mundo.

Esmeraldina (“As cidades e as trocas 5”). Uma cidade aquática, entrecruzada por duas redes sobrepostas, uma de canais, outra de ruas, num zigue-zague: chega-se a Esmeraldina, onde “para ir de um lugar a outro, pode-se sempre escolher entre o percurso terrestre e o de barco”. Aqui, “a linha mais curta entre dois pontos não é uma reta mas um zigue-zague que se ramifica em tortuosas variantes” e “os caminhos que se abrem para o transeunte não são dois

mas muitos, e aumentam ainda mais para quem alterna trajetos de barco e trasbordos em terra firme” (CALVINO, 1990a, p. 83).

Tal qual em Ercília, Esmeraldina parece desenhar o sortimento das relações que caracterizam a multiplicidade. Enquanto naquela cidade a imagem é como a de uma teia de aranha, nesta, a forma é mais angulosa, com linhas quebradas que permitem ainda mais alternâncias de ligações. As reentrâncias que caracterizam o formato do zigue-zague em cada ângulo multiplicam as alternativas de percursos. A arquitetura de Esmeraldina permite, assim, que os seus habitantes possam realizar percursos diversos, mesclando água e terra, de forma a “montarem” o melhor percurso de um lugar a outro. Desse modo, “os habitantes de Esmeraldina são poupados do tédio de percorrer todos os dias os mesmos caminhos” (p. 83). Além das variadas disposições das ruas e dos canais de água,

a rede de trajetos não é disposta numa única camada; segue um sobe e desce de escadas, bailéus, pontes arqueadas, ruas suspensas. Combinando segmentos dos diversos percursos elevados ou de superfície, os habitantes se dão o divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. Em Esmeraldina, mesmo as vidas mais rotineiras e tranquilas transcorrem sem se repetir (CALVINO, 1990a, p. 83).

Da mesma forma que em Eufêmia, em que cada uma das palavras ditas pelos mercadores, quando se reúnem em volta da fogueira para contar histórias, concentra projeções ao infinito, possibilitando diversas criações narrativas, em Esmeraldina, cada ponto do zigue-zague se abre para outras inúmeras possibilidades de passagem. No contexto da multiplicidade, a multiplicação das unidades compõe redes de elementos, expandindo-se sem cessar. Quando disserta sobre a sua quinta proposta, Italo Calvino afirma, a partir de textos breves e episódios de romances de Carlo Emilio Gadda, que “cada objeto mínimo é visto como centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas” (CALVINO, 1990b, p. 122). O escritor de *As cidades invisíveis* compreende que “de qualquer ponto que parta, seu discurso [o de Gadda] 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” (p. 122). Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, ao falar dos seus autores, o crítico-ficcionista indica feições da sua própria composição. Por isso, ao falar do processo artístico de Gadda no âmbito da multiplicidade, Calvino também apresenta a sua forma de conceber e trabalhar a questão.

Os múltiplos trajetos em Esmeraldina são explorados não apenas por seus moradores, mas também pelos gatos, pelos ladrões, pelos amantes clandestinos e pelos ratos, que,

“juntamente com os conspiradores e contrabandistas: espreitam através de fossos e esgotos, escapam por interstícios e vielas, arrastam de um esconderijo para o outro cascas de queijo, mercadorias ilícitas e barris de pólvora, atravessam a compacta cidade perfurada pela rede de covas subterrâneas” (p. 84). Esta descrição, marcada por uma simetria rítmica, leva o leitor a criar imagens de movimentos rápidos e variados, em espaços também heterogêneos, como numa cena de fuga, em que diversos elementos sopram as possíveis saídas num enredado de caminhos. Tal é a multiplicidade de Esmeraldina e um mapa seu

deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos. Mas é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas (CALVINO, 1990, p. 83).

As andorinhas são, antes de mais nada, um elemento afável que surge em meio ao movimento um tanto quanto confuso de Esmeraldina. Dotado de poeticidade, o pássaro atenua, com o seu percurso parabólico, a forma rígida do zigue-zague. Mas, passado o primeiro efeito, percebe-se que a ave também desenha no céu percursos enredados, pontos de ligações aéreas. Em outras palavras, os pássaros também constroem redes, também multiplicam seus espaços.

Por fim, no império de Kublai Khan, onde ele está sentado ouvindo as narrativas de Marco Polo, a multiplicidade também exerce suas configurações. O tabuleiro de xadrez, que surge a certa altura no diálogo dos dois, marca a noção de multiplicidade como potencialidade do narrável, por meio da metáfora das infinitas possibilidades de jogadas que o jogo permite. O imperador, que era um “atento jogador de xadrez” (p. 111), começou a notar que, assim como nos gestos do viajante, algumas peças do xadrez “implicavam ou excluíaam a proximidade de outras peças e deslocavam-se de acordo com certas linhas”. Então, Khan compreende cada cidade como uma partida de xadrez e pensa que, se conhecer todas as regras do jogo, poderá possuir o seu império cujas cidades não conhece. Assim, quando retorna de sua última missão, Polo encontra Khan a sua espera, sentado diante de um tabuleiro de xadrez. Ele convida Polo a sentar à sua frente e começar a descrever as cidades que conhecera somente com o auxílio do jogo, ao que o viajante não mostrou preocupação.

Kublai Khan já não precisava mandar Marco Polo em expedições distantes: detinha-o para jogar intermináveis partidas de xadrez. O conhecimento do império escondia-se no desenho traçado pelos angulosos saltos do cavalo,

pelos espaços diagonais que se abrem nas incursões do bispo, pelo passo arrastado e prudente do rei e do humilde peão, pelas alternativas inexoráveis de cada partida (CALVINO, 1990a, p. 112).

O tabuleiro de xadrez, como representação das possibilidades narrativas a partir dos inúmeros movimentos que permite, metaforiza a abertura ao infinito que a palavra contém. Desse modo, as 55 cidades de Polo são apenas uma amostra da amplitude narrativa. A multiplicidade, ao que nos parece, não dá feições novas à palavra, mas lhe desperta as potencialidades dormentes pelo uso habitado da linguagem. Por isso, a última, que queria ser penúltima, proposta de Italo Calvino, se constitui no anseio de uma obra por “conter o universo inteiro” (CALVINO, 1990b, p. 128). Ao final da sua conferência sobre a multiplicidade, Calvino ressalta:

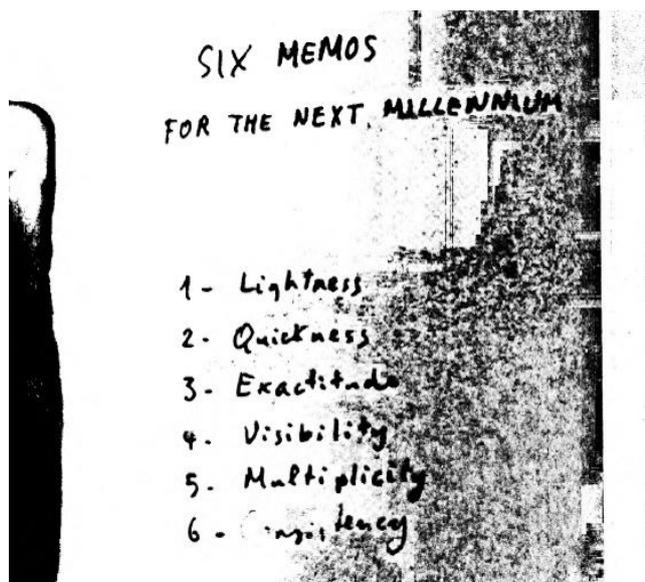
Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo: quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória 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, 1990b, p. 137).

O texto literário é uma cidade, “território textual por excelência da transmissão e da estocagem, da multiplicidade potencial, um universo jamais saturado de imagens” (GOMES, 2008, p. 56). Assim como a tessitura do urbano, em que nada é possível sem trocas, a literatura não sobrevive sem redes, tampouco nós, “combinatória de experiências”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A sexta estava lá também, sempre tão fracamente [...]”, comenta Kirby (1991, p. 279)²³ sobre a última e não escrita das *Seis propostas para o próximo milênio*. A referência que o crítico faz ao fenecimento da consistência no livro pode reportar-se tanto à sua figura esmaecida na lista manuscrita, em que aparece juntamente com as outras cinco categorias, quanto à sua não efetivação na escrita, com a morte súbita de Calvino, em 19 de setembro de 1985, meses antes de proferir as suas conferências no Charles Norton Lectures daquele ano. Contudo, embora não tenha sido escrita, a consistência *está lá também*, a sua presença é, indelevelmente, atestada no título que dá reconhecimento a uma das mais importantes e estudadas obras do autor.

Figura 4 – Frontispício do livro *Seis propostas para o próximo milênio*.



Fonte: Italo Calvino (1990b, p. 8).

Não raro, nos estudos sobre essa obra inconclusa de Calvino, os críticos são tentados a perscrutar sobre o que versaria a consistência. Nestas considerações finais, ainda que sem o intuito de perpetrar uma investigação sobre a questão, é justo que não ignoremos os lampejos que saem da imagem da caligrafia de Calvino assentada no frontispício do livro. Essas letras talvez sejam o elemento mais palpável de sua parte a que podemos ter acesso, pois a escrita da

²³ “[...] the sixth is there too, ever so faintly [...]”. Tradução nossa.

mão confere a um texto uma dimensão física, como sugere Milton Hatoum na sua crônica “A linguagem da mão”²⁴.

Quando escreve sobre a multiplicidade, o escritor italiano usa algumas vezes a palavra “consistência”, em sentido oposto ao que significa a quinta proposta. Isso é percebido quando, por exemplo, ao se referir a *Em busca do tempo perdido*, de Proust, como um romance-enciclopédico onde o mundo aparece dilatado ao ponto de ser inapreensível, ele afirma: “O advento da modernidade tecnológica que veremos delinear-se gradativamente na *Recherche* não faz parte apenas da ‘cor do tempo’ mas da própria forma da obra, de sua razão interna, de sua ânsia de dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome” (CALVINO, 1990b, p. 127). “Dar consistência à multiplicidade” anuncia um contraponto entre um valor e outro, o que, talvez, formaria a linha de pensamento a ser desenvolvida na última das categorias. Ao comentar sobre a ausência da consistência nos escritos de Calvino, Esther Calvino, sua esposa, afirma numa nota de abertura do livro: “só sei que devia fazer referências ao *Bartleby*, de Herman Melville” (p. 6). Se considerarmos, rapidamente, que a fórmula (DELEUZE, 1997, p. 82) que marca esse livro de Melville – “I would prefer not to”, “eu preferiria não” – caracteriza todo o silêncio a que o personagem está submerso e com que incomoda o seu entorno, poderemos compreender que *Bartleby* seria o arquétipo da consistência no sentido da compacidade, uma pausa ou um nó que formam a sua presença em um mundo que exige relações, como está firmado no conceito da multiplicidade, visto neste trabalho. *Bartleby* é uma suspensão na e da linguagem, na ordem das coisas, nas relações do mundo. Se considerarmos, ainda, o profundo silêncio no qual também se constitui Palomar, o último personagem calviniano, poderemos inferir, finalmente, que Melville era um dos autores de Calvino que lhe levaria a escrever um ensaio e um romance.

Além da opulência que marca o trabalho de Calvino como ficcionista, lidamos com a expressividade que lhe distingue também como ensaísta. Este trabalho, em que buscamos observar como a crítica e a ficção do escritor se comunicam e quais os efeitos que daí surgem em sua obra *As cidades invisíveis*, permitiu compreender que o ensaio, longe de querer explicar a sua ficção ou de ser apenas um segundo gênero no qual o autor pode desenvolver sua habilidade de escrever sobre literatura, é um campo de reflexão e experimento, por meio do qual o escritor, ao deter-se sobre a obra de outros autores, deixa traços, teóricos e poéticos, que podem ser notados em momentos da sua escritura. Quanto à ficção, ela comunica também

²⁴ HATOUM, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/linguagem-da-mao-21695899>> acessado em 22/04/2018.

noções importantes que vão permear as reflexões do escritor difundidas no seu exercício crítico. Surgem desse processo dialógico reflexões acerca da leitura, da crítica, da intertextualidade, da autoria e, especialmente, da palavra escrita como valor a preservar.

Assim, a partir das duas obras analisadas, valida-se a hipótese de que *As cidades invisíveis*, como uma obra que marca a fase madura da produção do escritor, na década de 70, prefigura as noções desenvolvidas na década seguinte nas conferências destinadas ao Charles Norton Lectures, sob o título de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. No contexto deste milênio, tanto *As propostas* quanto *As cidades* continuam tendo, assim como tinham no século passado, suas centelhas desafiadoras de dar a (re)conhecer um determinado valor em face do seu oposto: a leveza está para o peso, assim como a visibilidade está para a invisibilidade, por exemplo. Assim, forma-se uma espécie de fórmula discreta que permeia, sem quaisquer parâmetros, essas duas obras de Calvino, a quem a indefinição é o único qualificativo invariável que lhe podemos atribuir.

“Qual é a primeira definição que lhe vem à mente quando pensa em seu pai?”²⁵. A essa pergunta, Giovanna Calvino, filha de Italo Calvino, em entrevista²⁶ concedida a Antonio Monda, do jornal italiano La Repubblica, responde: “Acho que ele trabalhou para não ser reduzido a uma única definição, e ele foi bem sucedido nisso”²⁷. A despeito do espaço em branco que há após o nome de Italo Calvino, a gama de epítetos que recebeu e continua a receber por leitores e críticos, devido à diversidade e à complexidade que marcam as suas produções, justifica-se no desejo que o seu público tem por lhe compreender e por apreender algum atributo seu com que se possa comunicar aos outros esse que é um dos mais importantes – talvez este lhe seja um adjetivo indispensável – escritores do século XX.

²⁵ “Qual è la prima definizione che le viene in mente, pensando a suo padre?”. Tradução nossa.

²⁶ La Repubblica, outubro de 2013. Disponível em:

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/10/13/mio-padre-italo-calvino.067.html>.

²⁷ “Penso che lui abbia lavorato al fine di non poter essere ridotto a una sola definizione, e che ci sia riuscito”. Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. “A pessoa que fala no romance”; “O plurilinguismo no romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BALDI, Elio Attilio. “Italo Calvino, l’occhio che scrive: La dinamica dell’immagine autoriale di Calvino nella critica”. Disponível em: <<http://dare.uva.nl/document/495463>>. Acesso em: 12 out. 2016.

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

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 165-184.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Panchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIGARELI, Maria Sílvia. *Processos e jogos combinatórios: procedimentos comunicativos em Italo Calvino*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4995>>. Acesso em: 30 out. 2016.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Bloom’s major short stories writers*. New York: Chelsea House Publishers, 2002.

BORGES, J. L. “Kafka e seus precursores”. In: _____. *Outras inquisições*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BORNHEIM, Gerd. “As metamorfoses do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 89-93.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRIÚSSOV, Valiéri (2007). “Dentro de um espelho”. In: COSTA, Flávio Moreira (Org.). *Os melhores contos de loucura*. Trad. R. Figueiredo. Rio de Janeiro: Ediouro. p. 301-311.

CALCATERRA, Domenico. *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*. Tese (Doutorado). Sassari, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2I3fEJJ>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

CALVINO, Italo. *Italo Calvino on invisible cities*. Columbia: A Journal of Literature and Art, No 8 (Spring/Summer 1983), pp. 37-42. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41806854>>. Acesso em: 20 set. 2016.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990a.

_____. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

_____. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [Arquivo PDF].

CALVINO, Italo. *Todas as cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Mundo escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas*. Org. Mario Barenghi. Trad. Maurício Santana Dias. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

CARDOSO, Sérgio. “O olhar viajante (do etnólogo)”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 347-360.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?... Uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Ed. UFMG/POSLIT, 2001.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUM, Bóris *et al.* *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DE ALMEIDA, Aline Gama; NAJAR, Alberto Lopes. Cidade Maravilhosa e Cidade Partida: notas sobre a manipulação de uma cidade deteriorada. Volume 1, no. 18, 2012. p. 111-121. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638289/5910>>. Acesso em 01 mai 2018.

DE LAURETIS, Teresa. Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?. *Modern Language Association*. Vol. 90, n. 3, May, 1975. Disponível em: <<https://bit.ly/2rwilJz>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

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

ELIOT, T. S. “A função da crítica” In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato). *Revista TB*, Rio de Janeiro, 171, p. 39/51, out.-dez., 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. *As cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GONÇALVES FILHO, José Moura. “Olhar e memória”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 95-124.

GUERINI, Andréia; MOYSÉS, Tânia Mara. A carta-ensaio de Italo Calvino: confluências entre os gêneros epistolar e ensaístico. *Revista Fragmentos*, n. 36. Florianópolis, 2009.

_____; _____. A tradução intersemiótica nas cartas de Italo Calvino. *Revista Cadernos de Trad.* (Ufsc), n. 31, p. 57-80, 2013.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HERMÓGENES. *Sobre las formas de estilo*. Trad. Consuelo Ruiz Monteiro. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

HILLMAN, James. “Anima mundi: o retorno da alma do mundo”. In. *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Campinas: Versus Editora, 2010.

_____. *Cidade e alma*. Trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

KIRB, John T. Rhetorical values ancient and modern: Hermogenes’s *On types of style* and Italo Calvino’s *Six memos for the next millennium*. *Quaderni d’italianistica*. Volume XII, n.º 2, 1991. p. 273-283. Disponível em: <<https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/10477>>. Acesso em 22 out. 2017.

KLEIN, Adriana Iozzi. O artista como crítico: sobre Italo Calvino ensaísta. *XII Congresso Internacional da Abralic*. Curitiba, 2011.

_____. O polígrafo e as ondas. *Revista Outra Travessia*, Santa Catarina, n.º 12, 2011.

LUKÁCS, Georg. “Sobre a forma e a essência do ensaio” in *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 31-53.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Ed. 70, 1999.

MÉLEGA, Marisa Pelella. Os olhos da literatura: mitos, figuras, gêneros - Giusi Baldissoni. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 33, n. 51, p. 177-191, dez. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2I2AZDn>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. 2012. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MOYSÉS, Tânia Mara. *Lettere e i libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93632>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *Espaços moventes: a dinamicidade de as cidades invisíveis*. *Revista Anpoll*. vol. 1, n. 16, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2jIPk9a>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. *Descrizioni di descrizioni*. Milão: Garzanti, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Nelso Brissac. “O olhar do estrangeiro”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. “A criação do texto literário”. In: _____. *Flores na escrivãinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 100-110.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSANHA, José Américo Motta. “Bachelard e Monet: o olho e a mão”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 149-163.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PESSOA, Fernando. “O Guardador de Rebanhos”. In: *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1993.

POE, Edgar Allan. “Resenhas sobre Twice-Told Tales”. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2004.

POLO, Marco. *As viagens*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RE, Lucia. “Calvino e il cinema: la voce, lo sguardo, la distanza”. *Quaderni d’italianistica*. Volume XX, n.1-2, 1990.

RE, Lúcia. Calvino and the value of the literature. *MLN*, Johns Hopkins University Press, 1998, vol. 113, n. 1, Italian issue (Jan., 1998), p. 121-137.

SAMOYAUL, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderalo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Espelhos e reflexos: uso e representações em obras artísticas. n. 1. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/5>>. Acesso em 01 mai. 2018.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SIGRIST, Vanina Carrara. *As fábulas na trilha de Italo Calvino*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Ana Carina Oliveira. *Para uma cartografia imaginária desfragmentação de As Cidades Invisíveis de Italo Calvino*. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura). Universidade do Minho, Minho, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2jLWx8K>>. Acesso em: 07 out. 2017.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. [Arquivo PDF].

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

Figura 3

MONET, Claude. *Impressão, nascer do sol*. 1872. Óleo sobre tela. 48cm x 63cm. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg#filehistory>. Acesso em 05 mai. 2018.