



VANINA CARRARA SIGRIST

**LITERATURA E CIÊNCIA EM ITALO
CALVINO:
O MITO QFWFQ**

***LITERATURE AND SCIENCE IN ITALO
CALVINO:
THE MYTH QFWFQ***

CAMPINAS
2012



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

VANINA CARRARA SIGRIST

**LITERATURA E CIÊNCIA EM ITALO CALVINO:
O MITO QFWFQ**

Orientador/Supervisor: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso

***LITERATURE AND SCIENCE IN ITALO CALVINO:
THE MYTH QFWFQ***

**TESE DE DOUTORADO APRESENTADA AO INSTITUTO DE ESTUDOS DA
LINGUAGEM DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTOR EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA, NA ÁREA DE TEORIA E
CRÍTICA LITERÁRIA**

**DOCTORAL DISSERTATION PRESENTED TO THE INSTITUTE FOR THE STUDY OF
LANGUAGE OF THE STATE UNIVERSITY OF CAMPINAS IN CANDIDACY FOR THE
DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY IN LITERARY THEORY AND HISTORY, IN
THE AREA OF LITERARY THEORY AND CRITIC**

**CAMPINAS
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

Si26L Sigrist, Vanina Carrara, 1982-
Literatura e ciência em Italo Calvino : o mito Qfwfq /
Vanina Carrara Sigrist. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.

Orientador : Maria Betânia Amoroso.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Calvino, Italo, 1923-1985. As cosmicômicas – História
e crítica. 2. Mito. 3. Ciência. I. Amoroso, Maria Betânia,
1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Literature and science in Italo Calvino: the myth Qfwfq.

Palavras-chave em inglês:

Italo Calvino
Cosmicomics
Science
Myth

Área de concentração: Teoria e crítica literária.

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Maria Betânia Amoroso [Orientador]
Adriana Iozzi Klein
Miriam Viviana Garate
Andreia Guerini
Karin Volobuef

Data da defesa: 30-08-2012.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Maria Betânia Amoroso

Adriana Iozzi Klein

Miriam Viviana Garate

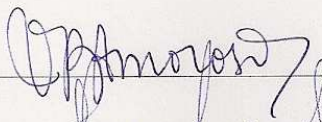
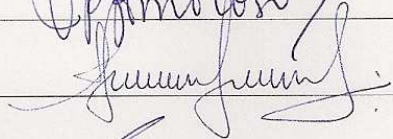
Andreia Guerini

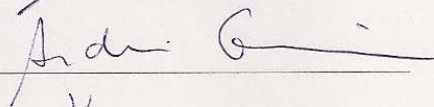
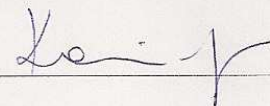
Karin Volobuef

Mauricio Santana Dias

Mario Luiz Frungillo

Alexandre Soares Carneiro

IEL/UNICAMP
2012

*Ao meu amor Rodolfo
leitor fiel
interlocutor paciente
parceiro brilhante
amigo que acredita em mim
enxugando minhas lágrimas.*

*Aos meus queridos pais
por estarem sempre
sempre
sempre
comigo, ouvindo e
mostrando o meu melhor.*

Agradeço imensamente à minha querida orientadora, Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso, que sempre soube cobrar e elogiar nos momentos certos, e que tem se tornado cada vez mais uma incentivadora dos meus projetos e rumos futuros.

Agradeço aos membros titulares e suplentes da banca, pela dedicação e disposição ao diálogo, com a esperança de poder continuar esse valioso contato.

Agradeço afetuosamente aos mais recentes colegas do *Grupo de Estudos Italo Calvinio*, fundado oficialmente na Universidade de Brasília e liderado pelos profs. Eclair Antonio Almeida Filho e Andréia Guerini, pela generosidade de me deixar fazer parte de tão simpático conjunto de leitores de Calvinio.

Agradeço com saudades a Federico Bertoni, professor da *Università di Bologna* que ouviu sobre minha pesquisa e me deu indicações preciosas; e a Roberto Vecchi, professor da mesma instituição, tão amável e receptivo, a cujas aulas tive o prazer de assistir por algumas semanas.

Agradeço a todos os funcionários das bibliotecas e dos arquivos que consultei pela *web* ou que frequentei na Itália, em busca de materiais escondidos entre páginas amareladas, especialmente a Anna Vicari, do *Archivio e Centro Studi Online Il Caffè*, e àqueles que me receberam na *Fondazione Gramsci Emilia-Romagna* e na *Biblioteca del Mulino*, sempre em Bolonha.

Agradeço com carinho a todos os prestativos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem, por me socorrerem em meio a toda a papelada institucional.

Agradeço finalmente às instituições que tornaram possível que muitas horas de estudo e pesquisa fossem dedicadas a este trabalho e que minha carreira como docente tivesse um início: ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, à Faculdade de Ciências Aplicadas da Unicamp e ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, pelas bolsas concedidas.

RESUMO

Italo Calvino, questionando-se sobre novas necessidades impostas pelo enfraquecimento de diversos paradigmas conceituais e metodológicos das áreas exatas e humanas do conhecimento, dedicou-se intensamente como editor, crítico e ficcionista à leitura de incontáveis textos científicos e literários, com a mesma postura de curiosidade e de disciplina crítica, principalmente a partir dos anos 1960. Assim, ele desfez a visão cristalizada de que a literatura seria território exclusivo da expressão da subjetividade do autor em contato com o mundo, e de que a ciência se basearia unicamente em procedimentos de precisão e rigor, transmitidos por uma linguagem também exata. Aproximou por diversas vezes literatura e ciência, pensando-as como um híbrido de padrões e de exceções, de regras e de descumprimento das regras. Seu importante ensaio “Cibernética e fantasmas”, de 1967, funcionou na pesquisa como núcleo argumentativo potencial para todo o percurso traçado pelas dezenas de textos seus, uma vez que nele são apresentados todos os elementos mínimos da discussão: o caráter combinatório-científico da literatura, o autor literário como máquina da escrita, a extrapolação da linguagem pela literatura como seu valor mítico e o leitor como fantasma responsável pela efetivação desse mito. Projetando esses elementos sobre uma seleção ensaística do período de 1965 a 1985, constata-se que as principais ciências que teriam contribuído para sua obra foram a cibernética, a antropologia, a etnologia, a matemática e a astronomia, concebidas em extrema mobilidade, sem rígidas fronteiras entre si. O escritor, recusando a estética naturalista-realista e a perspectiva antropocêntrica que a sustentaria, privilegiou teorias estruturalistas e semiológicas, a ideia do humano como uma dentre várias formas de vida, os modelos narrativos das culturas primitivas indígenas e ocidentais, a matematização dos procedimentos literários e a progressiva indistinção entre mundo escrito e mundo não-escrito. Como crítico, entretanto, Calvino tendeu a explorar as afinidades entre literatura e ciência mais do que as especificidades de cada uma, incorrendo em uma postura interpretativa essencialmente estruturalista, abandonando, em certa medida, a noção de mito apresentada em “Cibernética e fantasmas” como momento determinante da linguagem literária. Foi com o objetivo de tentar reencontrar as especificidades literárias em seu discurso que lemos *As Cosmicômicas* (1965), um projeto de narrar o cosmo que alia ciência e literatura, máquina e humor, mostrando que tais elementos se misturam indefinidamente.

Palavras-chave: Italo Calvino, ciência, máquina, mito, *As Cosmicômicas*.

ABSTRACT

Italo Calvino, concerned about new demands due to the dissolution of some conceptual and methodological paradigms used in exact and humanistic areas of knowledge, mainly from the 1960's on, had been intensely dedicated as an editor, a critic and a fiction writer to reading several scientific and literary texts, with the same attitude of curiosity and critical discipline. He undid a traditional point of view which used to consider literature pure expression of an author's subjectivity in front of the world, and to consider science exclusively as a set of precise and rigorous procedures, demonstrated through a language also exact. He put literature and science side by side many times, taking them as a hybrid of standards and exceptions, rules and contraventions. His important essay "Cybernetics and ghosts", dating 1967, served in this research as a potential argumentative core for the entire path through dozens of his writings, because in this text all the basic elements of the discussion are presented: the combinatory-scientific nature of literature, the literary author as a writing machine, the explosion of language due to its mythic value and the reader as a ghost responsible for the effectiveness of this myth. Projecting these elements upon a selection of essays from 1965 to 1985, we can see that the main sciences that would have contributed for his writings were cybernetics, anthropology, ethnology, mathematics and astronomy, conceived in extreme mobility, with no clear boundaries among them. Refusing the naturalistic-realistic aesthetics and its anthropocentric perspective, the writer privileged structuralist and semiologic theories, the idea of human as one of several forms of life, narrative models from indigenous and western primitive cultures, the mathematization of literary procedures and the progressive indistinction between written and non-written world. But as a critic Calvino tended to explore the affinities between literature and science, more than the particularities of each one, reaching a way of reading essentially structuralist and leaving behind, in a certain way, the notion of the myth presented in "Cybernetics and ghosts" as an essential moment of literary language. It was with the purpose of trying to find again literary particularities in his speech that we read *Cosmicomics* (1965), a project of narrating cosmos which associates science and literature, machine and humor, showing that such elements get melted indefinitely.

Keywords: Italo Calvino, science, machine, myth, *Cosmicomics*.

Lista de Figuras

Figura 1.	3
Figura 2.	50
Figura 3.	55
Figura 4.	73
Figura 5.	94-5
Figura 6.	144
Figura 7.	149
Figura 8.	167-8
Figura 9.	170
Figura 10.	173
Figura 11.	200

Lista de Abreviaturas

Utilizaremos as seguintes abreviaturas dos principais títulos de Calvino a serem aqui referidos, para evitar longas referências bibliográficas:

L = *Lettere 1940-1985*

S1 = *Saggi 1945-1985* vol.1

S2 = *Saggi 1945-1985* vol.2

Nota

Preferimos reproduzir as citações dos textos em língua estrangeira em suas versões originais, colocando-as nas notas de rodapé, principalmente aquelas extraídas dos textos de Italo Calvino, para que não se perdessem as particularidades de seu estilo, assim como preferimos traduzi-las por conta própria, sem recorrer às traduções já publicadas (também porque apenas uma pequena parte dos textos de Calvino que citamos se encontra em português).

SUMÁRIO

1. Ponto de partida e de chegada	1
2. Calvino leitor de ciência	37
2.1. O livro da natureza e o alfabeto: Galileu, escritor lunático	39
2.2. Cosmologias do homem primitivo: mito em Lévi-Strauss e Pavese	55
2.3. A literatura elevada ao quadrado: o cibernético grupo OULIPO	83
3. O predomínio da ciência: é possível resgatar o mito?	111
3.1. Alguns autores de Calvino	115
3.2. Alguns leitores de Calvino	129
3.3. Alguns artistas de Calvino	161
4. Calvino narrador do cosmo	179
4.1. Os seus clássicos	181
4.2. O mito Qfwfq	200
5. Últimas palavras sobre Calvino	241
6. Referências bibliográficas e Bibliografia geral	253
6.1. Livros e artigos	255
6.2. Documentos iconográficos e cartográficos	264

1.

**PONTO DE PARTIDA
E DE CHEGADA**

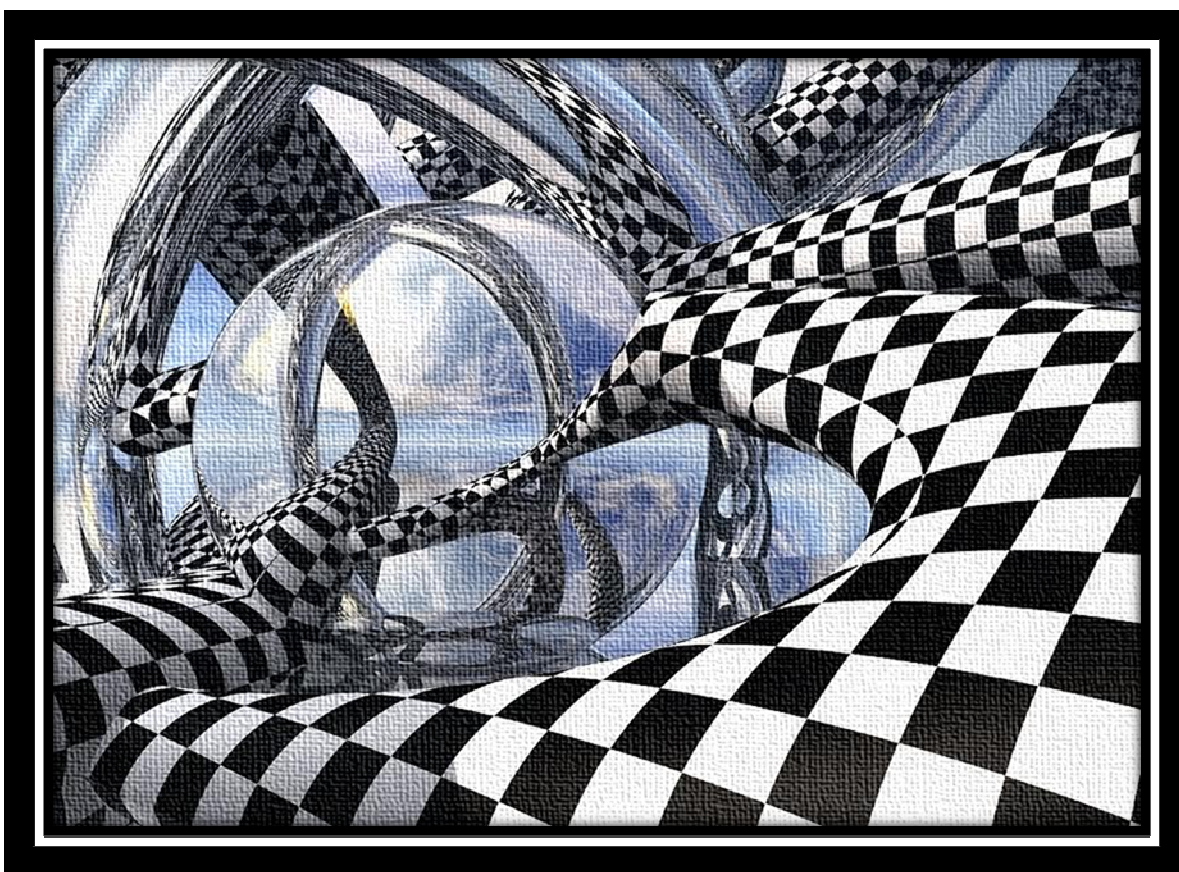


Figura 1. *Xadrez* – Imagem por “mako290” retirada de Photobucket

Italo Calvino foi um incansável leitor. O farto e variado material escrito resultante de sua intensa atividade de leitura inclui centenas de resenhas, prefácios e ensaios sobre os valores centrais das obras de romancistas, poetas, artistas e filósofos, bem como sobre as teorias e os métodos de investigação de contemporâneos estudos de matemática, de antropologia ou de astronomia, indicando que era leitor de ciência tanto quanto de literatura. Mais do que isso, Calvino propunha que literatura e ciência fossem vistas em conjunto, em seus pontos de contato, que esclareceriam as características e os modos de operar de uma e outra, podendo, então, chegar a ressaltar suas particularidades.

A ênfase na aproximação entre cultura científica e cultura literária marcava uma considerável mudança de rumo no pensamento do escritor nos anos 1960, notada e comentada por seus críticos. O primeiro passo de uma pesquisa que assume como foco entender o que seriam ciência e literatura para Calvino e de que maneira elas se relacionariam poderia ser a nítida delimitação dos dois territórios, a partir de um mapeamento sistemático de suas considerações sobre as várias ciências e literaturas com que se envolvia. Porém, à medida que lemos os seus textos, percebemos que não é possível (e nem desejável, dados os nossos objetivos) elencar separadamente as ciências discutidas por ele, assim como determinar uma definição de ciência como as que circulam pelo senso comum ou pelos meios acadêmicos, porque os diferentes ensaios teóricos e críticos do escritor nomeiam como ciência discursos e obras bastante heterogêneos e historicamente distantes entre si, que devem ser considerados como um todo. Da mesma forma, também uma concepção clara e unívoca do outro polo, a literatura, não é alcançada pelos textos de Calvino, por vezes apenas alusivos, generalistas ou pautados por afirmações oscilantes e fugidias sobre o papel da literatura, o que faz com que percebamos que, mesmo estando realmente preocupado com o desempenho positivo desse papel na sociedade, ele frequentemente não dissociava literatura de ciência.

Determinar com nitidez uma e outra não é tarefa simples, e talvez nem devesse mesmo ser colocada em prática, já que as ponderações, indeterminações e dificuldades de conceituação passaram a interessar mais em nosso trabalho, tornando-se, inclusive, sua linha de força. Além disso, o objetivo não é fazer de Calvino um teórico da literatura, extraindo de suas considerações a respeito de sua atividade intelectual e de sua participação

como escritor e crítico nos amplos debates de sua época conceitos definidos de literatura e de ciência. Nosso caminho de análise foi sendo determinado por cada texto que, de uma forma ou de outra, contribuía com a discussão sobre possíveis encontros e desencontros entre os dois conhecimentos, ou as duas linguagens. Evidentemente que tratar de literatura e ciência acompanhando as opiniões de Calvino é um processo que envolve afirmações teóricas às vezes bastante nítidas e que indicam pressupostos marcadamente conceituais. Tais pressupostos, entretanto, são móveis e se moldam conforme as mudanças e as hesitações que permeiam o pensamento do escritor, tanto quanto as suas certezas.

Devido à necessidade de propor um recorte do imenso repertório escrito de Calvino, escolhemos as duas últimas décadas de sua obra ensaística, de 1965 a 1985, e um projeto ficcional em particular, centrado no livro *Le Cosmicomiche* (*As Cosmicômicas*), como espaço privilegiado para nossa investigação. Essas referências e datas são, inclusive, as mesmas indicadas por dois críticos, Gian Carlo Ferretti (1989) e Mario Barenghi (1995), como eixos de rotação da obra do escritor. Nossa seleção de textos se baseia nos dois volumes *Saggi 1945-1985*, coletânea quase completa dos textos ensaísticos de Calvino, organizada pelo próprio Barenghi, e no volume de suas correspondências ativas *Lettere 1940-1985*, além de traçar como destino final uma série particular de suas narrativas. É nessa figura dúplice de leitor e autor que se desenvolvem as afinidades e os contrastes entre ciência e literatura: Calvino como leitor de ciência que olha o autor literário e como um leitor literário que descobre dentro de si e dos outros um autor de ciência.

Afinal, muitos estudos na segunda metade do século XX tratavam de profundas transformações sociais e culturais provocadas por instabilidades econômicas, pela expansão das fronteiras entre regiões e países, pela aceleração da industrialização das grandes cidades e todos os seus efeitos nocivos ao ambiente e ao homem, pelo questionamento radical do papel desse homem em relação aos outros elementos do embate, já dissolvidos e descaracterizados, a natureza e a história – provando, aos olhos de Calvino e de outros intelectuais com os quais se relacionava, que a literatura poderia aprender muito com a ciência e também lhe ensinar. Se os consolidados conceitos de “homem”, de “história”, de “cultura” e, por extensão, de “autoria literária” entravam em crise, conforme os argumentos da época retomados em muitos textos de Calvino, uma solução seria prestar mais atenção

aos discursos que tradicionalmente eram alheios à literatura, e pensar junto com eles em como enfrentar os desafios de ainda narrar histórias e experimentar a linguagem. Isso porque a própria escrita e os personagens do autor e do leitor eram colocados em xeque. E o autor Calvino e o leitor Calvino participavam desse redemoinho de velhas e novas ideias propostas por livros publicados principalmente na França e na Itália dos anos 50 e 60, entrando nas polêmicas suscitadas pelos jornais e periódicos para tentar responder aos impasses, sem nunca deixar de escrever e ler.

Definimos como ponto de partida de nosso itinerário pelo encontro literatura e ciência em Calvino um ensaio que parece dizer além do que a grande parte dos outros textos do escritor, em razão do complexo conjunto de elementos mobilizados e de seu estilo tão visual e até caricatural, e, ao mesmo tempo, assertivo e propositalmente polêmico. “Cibernetica e fantasmi”¹ (“Cibernética e fantasmas”) foi, a princípio, uma conferência proferida em diversas cidades dentro e fora da Itália, a pedido da *Associazione Culturale Italiana* em 1967. Posteriormente o texto foi publicado na edição de 1968-9 da revista *Nuova Corrente*, não sem antes ocorrerem alguns incidentes. O próprio Calvino relata, em carta a Giambattista Vicari² (fundador e diretor da revista *il Caffè*, que havia reclamado o texto inédito do escritor), que não havia sido avisado com antecedência sobre a publicação, a tempo de fazer os ajustes necessários para tornar sua conferência um verdadeiro ensaio destinado a um público mais especializado. Calvino conta ainda que ficou em pânico e pediu que as provas já estampadas fossem interrompidas e destruídas, pois não queria que um texto com tom divulgativo e de conversa informal fosse publicado em revista. De um texto lido para um público vasto e não especializado a um ensaio mais sistemático e de maior repercussão em uma revista de cultura, com a qual Calvino contribuiria outras vezes, mudavam os leitores, os interlocutores e o próprio autor, que construía pontos de vista sobre o seu próprio artigo.

Em outro episódio do mesmo ano, ele termina uma carta a Beatrice Donghi, organizadora de um livro de fábulas genovesas, referindo-se aos dois textos que enviava junto à missiva e que seriam do interesse da pesquisadora: um trecho do prefácio que havia

¹ S1, pp.205-225.

² L, pp.1052-3.

escrito sobre a tradição narrativa popular à antologia de Silvio Guastella, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, e um trecho de “Cibernética e fantasmas”, “um escrito extravagante, que talvez lhe interesse mais”³. Por que Calvino consideraria seu ensaio um escrito “extravagante”? Por que, um ano antes, na carta a John Woodhouse em que dizia não suportar a ideia de ver seu próprio busto coroado resplandecendo na fileira de outros bustos de ilustres poetas, ele promete enviar ao seu interlocutor “uma conferência bastante paradoxal”⁴, em provável referência ao ensaio? Calvino parecia perceber que, mesmo desaparecendo com as primeiras versões do texto no último instante da impressão, sua posição teórica não se apagaria; já havia sido tomada e encontraria forte repercussão no meio cultural, tanto de modo favorável quanto desfavorável. As coisas escritas não tinham volta.

Ao mesmo tempo, ele admite a relevância do ensaio ao longo de seus muitos anos de exercício ensaístico, já que o “extravagante” e “paradoxal” “Cibernética e fantasmas” constaria na restrita seleção por ele realizada de todo o seu vasto universo editorial e jornalístico, publicada em livro em 1980 com o significativo título *Una Pietra sopra* (*Assunto encerrado* em português, na edição da Companhia das Letras). Marcava, assim, em definitivo as posições que assumia, as afinidades críticas e os interlocutores de sua preferência, mobilizados para pensar a literatura como uma máquina cibernética rodeada por fantasmas míticos. E, mais do que isso, esse ensaio lhe parecia o próprio emblema das direções críticas representadas pelos outros textos igualmente importantes da coletânea. De acordo com as notas sobre a edição original da editora Einaudi, existem registros do autor indicando que “Il programmatore e i fantasmi” havia sido cogitado como título no lugar de *Una Pietra sopra*, e na orelha do livro um trecho escrito provavelmente por Calvino reiterava a centralidade de “Cibernética e fantasmas”:

A imagem-chave do livro é talvez a que encontramos em um texto dos anos 60: um programador de camisa branca no terminal de um circuito eletrônico procura fugir da angústia do inumerável e do inclassificável, reduzindo tudo a diagramas geométricos, a

³ Ibid., p.1056. “uno scritto extravagante che forse c’entra di più”.

⁴ Ibid., p.1013. “una conferenza piuttosto paradossale”.

combinatórias de um número finito de elementos; porém, sobre seus ombros se prolongam as sombras dos fantasmas de uma história e de uma natureza humanas que não se deixam esgotar pelas fórmulas de nenhum código.⁵

Calvino toma como principais referências aos argumentos que propõe nesse ensaio as conclusões de alguns debates que estavam em efervescência naquele momento, acerca de novas tecnologias, psicanálise, crítica formalista, semiótica, estética surrealista e outros temas, para discutir as possibilidades que se abriam à literatura. Ou seja, ele empresta muitas noções que advinham de diferentes saberes para refletir sobre suas potencialidades e implicações na linguagem poética e narrativa. Uma tendência comum do pensamento daqueles últimos anos era ver o mundo como algo não contínuo, algo discreto:

Utilizo o termo “discreto” com o sentido que possuí na matemática: quantidade “discreta”, isto é, que se compõe de partes separadas. O pensamento, que até ontem parecia algo fluido, evocava em nós imagens lineares como um rio que corre ou um fio que se desenrola, ou imagens gasosas, como uma espécie de nuvem, tanto que era frequentemente chamado “o espírito”, - hoje tendemos a vê-lo como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito (um número enorme, mas finito) de órgãos sensoriais e de controle.⁶

Acompanhamos aqui a crescente disseminação da nova ciência da informação, a cibernética, em pesquisas sobre as funções cerebrais humanas, que estariam alcançando resultados que desmentiam as antigas representações do “espírito” do homem ou de seu estado psicológico. A acepção técnica do termo “discreto” vinda da matemática se tornava

⁵ S1, p.2933. “L’immagine-chiave del libro è forse quella che troviamo in uno scritto degli anni Sessanta: un programmatore in camice bianco al terminale d’un circuito elettronico cerca di sfuggire all’angoscia dell’innumerabile e dell’inclassificabile riducendo tutto a diagrammi geometrici, a combinatorie d’un numero finito d’elementi; ma intanto, alle sue spalle s’allungano le ombre dei fantasmi d’una storia e d’una natura umane che non si lasciano esaurire dalle formule di nessun codice”.

⁶ Ibid., p.209. “Impiego il termine ‘discreto’ nel senso che ha in matematica: quantità ‘discreta’ cioè che si compone di parti separate. Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola, tant’è vero che veniva spesso chiamato ‘lo spirito’, - oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo”.

comum para referir as condições do mundo contemporâneo. Calvino já antevia que as imagens representacionais do pensamento humano, usuais nas artes, nos desenhos, na pintura ou mesmo na literatura, iriam se transformar radicalmente. E prossegue:

Os cérebros eletrônicos, se ainda estão longe de realizar todas as funções de um cérebro humano, já estão, no entanto, aptos a nos fornecer um modelo teórico convincente para os processos mais complexos da nossa memória, das nossas associações mentais, da nossa imaginação, da nossa consciência. Shannon, Weiner, Von Neumann, Turing mudaram radicalmente a imagem dos nossos processos mentais. No lugar daquela nuvem volúvel que carregávamos na cabeça até ontem e cujo adensamento ou dispersão tentávamos explicar, descrevendo impalpáveis estados psicológicos, paisagens enevoadas da alma, no lugar de tudo isso sentimos hoje a passagem velocíssima dos sinais nos emaranhados circuitos que conectam os relés, os diodos, os transistores que superlotam nossa calota craniana.⁷

É assim relatada a dissolução das antigas analogias entre consciência ou imaginação e substâncias líquidas e gasosas, da representação dos estados de ânimo como as fluidas águas de um rio, através de um discurso fortemente visual. A imagem da nuvem de pensamento sobre nossas cabeças remonta à estética da história em quadrinhos e a descrição de uma calota craniana entupida de fios e conexões tende ao caricatural. A essas imagens sobrepõe-se uma outra, muito presente em Calvino, não só nesse ensaio – o tabuleiro de xadrez:

Sabemos que, como nenhum jogador de xadrez poderá viver tempo suficiente para esgotar as combinações das possíveis jogadas com as trinta e duas peças do tabuleiro, assim – dado que a nossa mente é um tabuleiro sobre o qual são postas em jogo centenas de milhões

⁷ Ibid., pp.209-10. “I cervelli elettronici, se sono ancora lungi dal produrre tutte le funzioni d’un cervello umano, sono però già in grado di fornirci un modello teorico convincente per i processi più complessi della nostra memoria, delle nostre associazioni mentali, della nostra immaginazione, della nostra coscienza. Shannon, Weiner, von Neumann, Turing, hanno cambiato radicalmente l’immagine dei nostri processi mentali. Al posto di quella nuvola cangiante che portavamo nella testa fino a ieri e del cui addensarsi o disperdersi cercavamo di renderci conto descrivendo impalpabili stati psicologici, umbratilli paesaggi dell’anima, - al posto di tutto questo oggi sentiamo il velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relé, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata”.

de peças – nem em uma vida que durasse tanto quanto o universo se chegaria a jogar todas as partidas possíveis.⁸

O cérebro humano funcionaria com um número limitado de quadrados pretos e brancos, sobre os quais aconteceriam inúmeras jogadas produzidas por diferentes combinações entre as peças. Essa imagem das peças do jogo que se recombina será obsessivamente reevocada por Calvino. Ele leva a sério tal formalização criada pela matemática e pela cibernética do jogo de xadrez escondido sob a desordem dos fenômenos, dos seres, do mundo. Do universo, diz ele. Lemos no trecho que nem todas as permutações possíveis a partir do número determinado de elementos seriam realizadas “em uma vida que durasse tanto quanto o universo”. Seu discurso, por um lado, é hiperbólico, tentando falar de modo descontraído das implicações das novas descobertas científicas. Mas, por outro, não o é, já que ele realmente estava interessado em uma dimensão macroscópica dos problemas e dos novos desafios do homem, tendo se dedicado em muitas ocasiões a falar do cosmo e sua relação com a literatura.

A cibernética, desenvolvida nos anos 40 pelos pesquisadores que o escritor cita, postulava modelos de regulação e retroação tanto para sistemas autômatos (elétricos, mecânicos, digitais) quanto para os organismos humanos, observados em seus mecanismos psicológicos, comportamentais, cognitivos, colocando em discussão a própria distinção entre máquinas e homens. Calvino retoma o cerne desse problema e o desdobra ao falar dos modelos historiográficos e biológicos, que, antes da cibernética, pautavam-se pela continuidade entre os fatos e as espécies de seres vivos, mas que estariam agora reduzidos à descontinuidade de estruturas econômicas, sociais e culturais determinantes e de moléculas elementares de DNA. O que se evidenciava com esses estudos era a existência de um funcionamento sistêmico de unidades mínimas comum a todos os processos relacionados ao homem, até os mais amplos e complexos. Por isso, Calvino menciona especificamente alguns resultados da cibernética dentro do que ele julga ser a mais complicada das

⁸ Ibid., p.210. “Sappiamo che, come nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così – dato che la nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi – neppure in una vita che durasse quanto l’universo s’arriverebbe a giocare tutte le partite possibili”.

“máquinas”⁹ humanas, a linguagem. A linguística de Chomsky, a semântica de Greimas, o neoformalismo soviético e as experimentações do grupo francês *Ouvroir de Littérature Potentielle* (*Oficina de Literatura Potencial*, cuja sigla é Oulipo) são mencionados pelo leitor Calvino, ávido pelas novidades teóricas que se fortaleciam bem naqueles anos. Estava atento às ciências que prometiam desvendar o funcionamento das narrativas orais primitivas e populares, revelando a “máquina” implícita na linguagem e na literatura, cujos primórdios estariam localizados nas primeiras tribos:

Tudo começou com o primeiro narrador da tribo. Já os homens trocavam entre si sons articulados, referindo-se às necessidades práticas de sua vida. Já existia o diálogo e as regras que o diálogo não podia não seguir. Essa era a vida da tribo: um conjunto de regras muito complicadas, às quais devia se moldar cada ação e cada situação. O número das palavras era limitado: no confronto com o mundo multiforme e inumerável os homens se defendiam, opondo-lhe um número finito de sons combinados variadamente. E assim os comportamentos, os usos, os gestos eram aqueles, e não outros, sempre repetidos, na colheita dos cocos e das raízes selvagens, na caça ao búfalo e ao leão, no casamento que estreitava novos laços de parentesco fora do clã, na iniciação à vida e à morte. E quanto mais as escolhas de frases e comportamentos eram limitadas, mais as regras da linguagem e seus usos eram obrigados a se complicar, para regular uma variedade sempre crescente de situações: à extrema penúria de conceitos dos quais os homens dispunham para pensar o mundo correspondia uma regulamentação minuciosa e abrangente.¹⁰

Esse é o início de “Cibernética e fantasmas”. Embora possa parecer que Calvino apenas narra a história longínqua dos primeiros homens que manipulavam a

⁹ Ibid., p.211. “macchine”.

¹⁰ Ibid., pp.205-6. “Tutto cominciò con il primo narratore della tribù. Già gli uomini scambiavano tra loro suoni articolati, riferendosi alle necessità pratiche della loro vita; già esisteva il dialogo e le regole che il dialogo non poteva non seguire; questa era la vita della tribù: un codice di regole molto complicate cui doveva modellarsi ogni azione e ogni situazione. Il numero delle parole era limitato: alle prese col mondo multiforme e innumerevole gli uomini si difendevano opponendo un numero finito di suoni variamente combinati. E così i comportamenti, gli usi, i gesti, erano quelli e non altri, sempre ripetuti, nella raccolta delle noci di cocco o di radici selvatiche, nella caccia al bufalo o al leone, nell’ammogliarsi stringendo nuovi legami di parentela fuori dal clan, nell’iniziarsi alla vita e alla morte. E tanto più le scelte di frasi e di comportamenti erano limitate, tanto più le regole del linguaggio e delle usanze erano obbligate a complicarsi per padroneggiare una varietà sempre crescente di situazioni: all’estrema penuria di concetti di cui gli uomini disponevano per pensare il mondo, corrispondeva una regolamentazione minuziosa e onnicomprensiva”.

linguagem em seu cotidiano e faziam desse cotidiano literatura, ele está, na verdade, recontando as histórias de Vladimir Propp sobre os contos populares russos e de Claude Lévi-Strauss sobre os mitos indígenas brasileiros. Conhecedor ele também dessas tradições narrativas mapeadas em suas infinitas variantes das mesmas fábulas e lendas pelos dois pesquisadores, o autor desloca a cibernética para as origens da aquisição da linguagem, movimento que se justifica pela ótica estruturalista, segundo a qual o cérebro humano e a linguagem verbal funcionariam de acordo com os mesmos padrões desde as eras pré-históricas. É interessante perceber como Calvino se aproxima da tradição literária oral, coletiva e anônima, ponto importante não só do trecho acima, mas de muitas discussões posteriores relativas à ciência e à literatura, ao autor e ao leitor, e próximas dos interesses de dois de seus interlocutores centrais, também críticos e ficcionistas, Cesare Pavese e Elio Vittorini.

Mas o ensaio, indo além, acaba por explorar um segundo elemento relacionado às tribos e à máquina cibernética, que nos interessa em particular:

O narrador da tribo junta frases, imagens: o filho menor se perde no bosque, vê uma luz distante, caminha, caminha, a fábula se desdobra de frase em frase, onde vai parar? No ponto em que algo ainda não-dito, algo apenas obscuramente pressentido se revela e nos agarra e desmembra, como a mordida de uma bruxa antropófaga. Na floresta das fábulas a vibração do mito passa como um frêmito de vento. O mito é a parte escondida de cada história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada, porque ainda faltam as palavras para chegar lá. Para narrar o mito não basta a voz do narrador na reunião tribal de todos os dias. São necessários lugares e épocas especiais, reuniões reservadas. A palavra não basta, é preciso um conjunto de signos polivalentes, isto é, um rito. O mito vive de silêncio, mais do que de palavra. Um mito calado faz sentir sua presença no narrar profano, nas palavras cotidianas: é um vazio de linguagem que deseja as palavras em seu vértice e dá uma forma à fábula.¹¹

¹¹ Ibid., p.218. “Il narratore della tribù mette insieme frasi, immagini: il figlio minore si perde nel bosco, vede una luce lontana, cammina cammina, la fiaba si snoda di frase in frase, dove tende? Al punto in cui qualcosa di non ancora detto, qualcosa di solo oscuramente presentito si rivela e ci azzanna e sbrana come il morso d’una strega antropofaga. Nella foresta delle favole passa come un fremito di vento la vibrazione del mito. Il mito è la parte nascosta d’ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. Per raccontare il mito non basta la voce del narratore nell’adunanza tribale di ogni

Já temos agora quase todos os elementos para a montagem da máquina literária de Calvino. Um sistema com um número determinado de componentes, por exemplo, as trinta e duas peças do jogo de xadrez, acionados com o objetivo de formar uma diversidade ilimitada de combinações entre si, assim como acontece e acontecia nos cérebros dos primeiros narradores no universo, desencadeando um padrão de narrativas literárias reconhecível, familiar, “clássico”, de acordo com o escritor. Até que algo em todo esse sistema escapa e alcança o mito: mito como não-dito, como não-linguagem ou quase-linguagem, mito como o transbordar dos limites da linguagem que só entendia “filho”, “floresta”, “búfalo” e “leão”, recursos ainda escassos da tribo. A máquina literária substituiria plenamente – ainda que como hipótese estritamente teórica, conforme sublinha o escritor – a presença de um autor-sensações ou um autor-paixões para escrever literatura, com a condição de que essa máquina conseguisse ver as limitações de seu próprio mecanismo combinatório e, então, conseguisse desmistificá-lo, dessacralizá-lo, transgredilo. Novos mitos surgiriam em algum lapso do circuito, emergindo na linguagem para, imediatamente após, serem calados e controlados.

No entanto, em uma primeira leitura, não parece tão fácil entender o que seriam esses mitos, talvez porque não sejam realmente um conceito teorizado de modo intencional por Calvino nesse ensaio, e porque digam respeito a uma transição inefável, imprevista e muito característica do fluxo da escrita literária. Ao mesmo tempo, não são simplesmente segredos ou desrazões inexplicáveis do processo de criação ficcional, opostos aos demais elementos cibernéticos do jogo. O mito advém do próprio jogo, acontece em meio às partidas, no encadeamento de uma palavra após a outra sobre a página branca. Nosso objetivo é tentar entender como esse sentido de “mito” como transbordamento da linguagem ajuda a esclarecer as possíveis relações entre ciência e literatura, e, mais do que isso, potencializa as especificidades da segunda, dialogando com uma tradição teórica e epistemológica bastante longa, adotada por variados escritores e filósofos ao longo dos séculos. Nosso interesse está em observar que noções sobre literatura estão imbutidas nesse

giorno; ci vogliono luoghi ed epoche speciali, riunioni riservate; la parola non basta, occorre il concorso di un insieme di segni polivalenti, cioè un rito. Il mito vive di silenzio oltre che di parola; un mito taciuto fa sentire la sua presenza nel narrare profano, nelle parole quotidiane; è un vuoto di linguaggio che aspira le parole nel suo vortice e dà alla fiaba una forma”.

termo utilizado por Calvino e que se delimita, dentro de seu texto, pela noção de máquina. O que está em jogo é o mito que surge dentro da obra do autor e em que aspectos dialoga com outros significados de mito advindos da tradição literária¹².

O próprio “Cibernética e fantasmas” continua oferecendo indícios que permitem aprofundar essa noção de mito, retirando-a do território exclusivo da autoria:

Desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura. Nesse sentido, mesmo confiada à máquina, a literatura continuará a ser um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema dos signos de cada sociedade e cada época. A obra continuará a nascer, ser criticada, ser destruída ou continuamente renovada no contato com o olho que lê (...).¹³

A leitura, nesse contexto, seria finalmente o que faltava a todo o mecanismo: o momento humano, histórico, potencial de significações inéditas, responsável pela liberação das consciências e dos inconscientes dos homens em contato com a máquina, através da própria linguagem. Portanto, o mito só seria entrevisto ou sentido pelo leitor, isto é, pelo fantasma que ronda a máquina-autor. O que antes parecia ser de competência unicamente desse autor, a função mítica da literatura para Calvino só se perfaz com o leitor, com aquele que ouvia as histórias centenas de vezes na tribo e participava dos rituais sagrados que cuidavam dos mitos, e que agora lê solitário um romance em silêncio, intervindo no próprio ato da escrita e na produção de sentidos. Essas duas cenas de leitura, tão afastadas temporal e culturalmente, teriam em comum a função de dar significado ao processo estritamente mecânico, automático, regado da linguagem-máquina, mas não através de seus indivíduos

¹² Apesar de ter sido consideravelmente reduzido para ser publicado, sob o título “La combinatoire et le mythe dans l’art du récit”, em um número especial da revista *Esprit* (“Le mythe aujourd’hui”, 1971) sobre a atualidade do mito, o ensaio “Cibernética e fantasmas” participa nessa antologia como um dos representantes do ponto de vista literário. A publicação reuniu artigos de intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, psicanalistas, etnólogos, sociólogos, escritores, professores, mas vale destacar que a imagem do tabuleiro de xadrez aparece em um texto específico de Pierre Laval sobre a irredutibilidade da matemática formal ao modelo.

¹³ Ibid., p.215-6. “Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un’esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d’ogni società e d’ogni epoca: l’opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell’occhio che legge (...)”.

isolados, e sim de seus leitores imersos na coletividade, na sociedade, também eles determinados por processos típicos de sua comunidade.

Desenham-se, então, as noções de autor e leitor apresentadas no ensaio. O primeiro seria a conjugação de diversos “eus” fragmentados, a obstinação em controlar regras e determinações da escrita, o ofuscamento de qualquer traço sentimental ou psicológico que pudesse querer prevalecer no contato laborioso com as palavras. O autor é máquina, deveria ser máquina, porque antes assim do que um autor anacrônico e inadaptado, orgulhoso de sua sensibilidade superior e de sua maestria na condução das emoções e consciências de seu público. Calvino, inclusive, faz claras referências à tão proeminente “morte” do autor, suposto fim decretado por alguns intelectuais na época. Michel Foucault (1994), por exemplo, baseando-se em renomadas obras literárias do século XX, como as de Proust e Kafka, que se referiam constantemente a si mesmas e que tinham sido escritas como se tentassem justamente apagar seus autores no processo de criação, deixando à literatura total autonomia discursiva, defende a substituição da tradicional noção de autor como subjetividade criadora, surgida com a atribuição de responsabilidade jurídica àquele que assinava a obra, pela noção de “função-autor”, dispositivo instaurador de apropriações, contradições, modos de leitura e discursividades. Apesar de Calvino citar raras vezes os textos de Foucault, há registros em seus artigos e cartas de que ele lia a obra do filósofo, especialmente *Les mots et les choses* e *L’Archeologie du savoir*. Assim como discutia as ideias de Roland Barthes, que no mesmo período na França comemorava a morte do autor, com esta frase lapidar, reveladora da afinidade de Calvino com esses intelectuais: “o nascimento do leitor deve ser grato à morte do Autor”¹⁴. Tanto Barthes quanto Calvino fazem o espaço vazio do ex-soberano autor ser ocupado pelo leitor, apostando em uma tendência literária particularmente francesa – dadas as poéticas e teorias da linguagem que se fortaleciam nessa cultura – de valorização da impessoalidade da língua, bem diferente, vale dizer, da forçada objetividade preconizada pelo realismo. A conjunção explícita desses elementos em voga nos anos 50 e 60 aparece assim construída no texto “La mort de l’auteur” de Barthes:

¹⁴ BARTHES, 1994, p.495. “la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur”.

Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda sua amplitude a necessidade de substituir pela linguagem em si mesma aquele que até então era tido como seu proprietário; para ele, assim como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não podemos, em momento algum, confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, esperar o instante em que apenas a linguagem age, “atua”, e não o “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em apagar o autor em prol da escritura (o que, como veremos, deixa seu lugar ao leitor).¹⁵

Barthes está aqui defendendo a ideia da escritura como impessoalidade que fala, ao invés de um eu que fala o que quer através de uma linguagem como instrumento neutro e passivo. Já Calvino em seu ensaio utiliza um tom irônico ao destinar o autor ao “inferno” (lugar muito significativo na tradição literária italiana). Provavelmente lhe atribui esse espaço porque já havia demonstrado em textos anteriores profunda aversão pela figura de um autor afeito a autobiografismos e psicologismos. Era a oportunidade de condená-lo definitivamente. Em contrapartida, o lugar do leitor é indiscutivelmente de destaque, e o escritor só intensificará essa linha de exploração dos gestos, comportamentos, ideias, manias e divagações de todo um universo de leitores e leitoras em sua obra. Essa figura seria responsável por garantir certos efeitos particulares da combinatória, o próprio ápice mítico da narratividade e, conseqüentemente, o ingrediente humano da literatura, sobrepondo-se ao autor.

Mas será que o autor em “Cibernética e fantasmas” funciona apenas como máquina combinatória, ou ele também possuiria um elemento humano disputando as recombinações do jogo da linguagem, já que essa máquina conseguiria fazer escapar o mito? Afinal, Calvino considera todo o mundo subterrâneo da mente humana investigado pela psicanálise, o inconsciente individual e coletivo, “o mar do não-dizível, do excluído

¹⁵ Ibid., p.492. “En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c’est le langage qui parle, ce n’est pas l’auteur; écrire, c’est, à travers une impersonnalité préalable – que l’on ne saurait à aucun moment confondre avec l’objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, ‘performe’, et non ‘moi’: toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l’auteur au profit de l’écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur)”.

para fora dos limites da linguagem, do reprimido devido a antigas proibições”¹⁶, como passível de explodir como material do que ele chamava “mito”, sendo esse material, portanto, pré-linguístico e informe, ausente do conjunto efetivo das peças de xadrez, mas que também funcionaria como autoria literária. Sendo assim, o autor-máquina provavelmente portaria em si a probabilidade de criação ou não de um mito. E será que o leitor também não seria, em certa medida, máquina combinatória? O próprio Calvino menciona em seu ensaio as diversas máquinas de leitura, decodificação, contagem e tradução de textos que existiam no período, mesmo que de forma rudimentar, e que indicariam a mecanicidade e os determinismos dessas atividades. Os seres humanos leitores responderiam a funcionamentos idênticos aos dos escritores, já que também manipuladores da linguagem.

Poderíamos, portanto, realçar os acenos de um leitor-máquina e de um autor-homem em “Cibernética e fantasmas”, apesar de os processos de escritura e leitura não serem discutidos de forma simétrica e com distinções suficientemente claras. Parece faltar um certo equilíbrio nas considerações de Calvino sobre o autor e o leitor, com nítida valorização do segundo personagem, através de uma sua idealização bastante sofisticada, como alguém plenamente capaz de fazer a máquina literária funcionar a seu favor. É justamente nesses interstícios das límpidas declarações de Calvino sobre o homem como um autômato, que abrem espaço para pensar o autor e o leitor de literatura como figuras predeterminadas e, ao mesmo tempo, imprevisíveis, que é possível acompanhar a literatura e a ciência. É na mobilização de algumas noções referentes a processos dificilmente definíveis que a literatura se mostra como algo também dificilmente delimitável em uma teoria. Através da adesão do escritor a certos conceitos científicos, como a combinatória de elementos da linguagem e a descontinuidade dos fenômenos empíricos, é possível entender como outros saberes o ajudavam a pensar o saber literário, entendido por ele desde alguns anos antes como reflexão e racionalização bem mais próximas à sistematicidade de uma máquina do que aos altos e baixos do descontrole sentimental.

¹⁶ S1, p.218. “il mare del non dicibile, dell’espulso fuori dai confini del linguaggio, del rimosso in seguito ad antiche proibizioni”.

Veremos com outros textos que as analogias do autor com a máquina, do leitor com o humano e do mito com o inconsciente vão se desfazendo e se refazendo em outras configurações, revelando a dificuldade de definir com exatidão esses elementos. É justamente na convivência da lucidez de seu ensaio com argumentos mais exacerbados e polêmicos, como a plena substituição de um escritor por uma máquina, que reside a intensidade da transição histórica por ele vivida, a radicalização dos parâmetros de que ele dispunha e o estímulo que sentia para continuar o debate.

É possível associar ao mito, pelas referências bibliográficas presentes no ensaio, as análises de Freud sobre a linguagem, principalmente no campo da estética. Calvino se refere aos trabalhos de história da arte de Ernst Kris e Ernst Gombrich, com cujos pressupostos sobre o prazer do jogo combinatório de palavras, capaz de deixar falar os fantasmas escondidos e trazer à tona uma estética da psicanálise como combinação repetitiva e criação inesperada, concordava inteiramente. Alguns dos textos publicados pelos dois pesquisadores, como o livro *Psychoanalytic explorations in art* escrito por Kris em 1952, tratam diretamente da especificidade da arte, defendida antes pelo fundador da psicanálise e posteriormente por Lacan, em relação às outras linguagens, especialmente a científica, ainda que destaquem as dificuldades de delimitação entre uma e outra. Se, por um lado, ambas lidam com a ambiguidade e com significados mais ou menos precisos, nunca estritamente exatos e fechados, as formas e as funções da ciência e da arte seriam, segundo Kris, bem diferentes. O autor ainda argumenta que algumas afirmações do senso comum são infundadas, como dizer que a linguagem científica é inimiga da poesia, já que se destina a exterminar suas imprecisões, ou que o artista é um homem de sentimento transmissor de uma linguagem sensorial, enquanto o cientista é um homem de pensamento que se limita a expressar significados abstratos.

Kris toca em questões semelhantes àsquelas que sustentam o ensaio de Calvino, principalmente ao considerar o mito como domínio comum aos sacerdotes, profetas e poetas na Antiguidade, lugar privilegiado do passado das tribos, de suas fantasias, suas proibições, sua infância, seus tabus, que encontrava no transe da poesia cantada, no fora da consciência do poeta seu único canal de existência. E mesmo na modernidade, com interesses voltados à psicanálise ou ao movimento constante de crítica e criação artística,

ainda faria sentido falar de mito. Kris assim sintetiza sua visão do misto de regramento e de liberação criativa: “A arte, por certo, relaciona-se com o transe e o sonho, como se observou desde Platão. Mas por outro lado ela se liga a uma racionalidade rigorosa e controlada”¹⁷. Reencontramos aqui as noções de máquina e mito. Só que é preciso fazer uma ressalva que afasta a discussão de Kris das reflexões de Calvino. O primeiro diz que os problemas a serem respondidos pela arte possuem um grau de complexidade inferior ao das ciências e que o artista se exprime através de sua individualidade, ao passo que a questão central em “Cibernética e fantasmas” é a densidade de pensamento e conhecimento alcançada pela literatura e a coletividade anônima como autora literária, negando qualquer subjetividade de um gênio criativo.

Talvez seja também por causa da leitura de textos sobre a psicanálise da arte que Calvino tenha optado por falar em “fantasma”, designação aplicada ao universo do irracional e dos sonhos, muito utilizada no campo psicanalítico. Além disso, esses estudos fazem referência às teorias estéticas da total irrepressão criativa e da escrita automática, condenadas por Calvino como expressão de um eu exacerbado e atormentado. Neste trecho de seu ensaio ele se contrapõe à

captura direta da psicologia do profundo, que permite derramar as imagens do inconsciente, seja individual seja coletivo, geralmente algo intuitivo, imediato, autêntico, global, que sabe-se lá como escapa para fora, uma coisa equivalente, homóloga, simbólica de uma outra coisa.¹⁸

Assim, o escritor não estaria, como leitor de Kris e de outros, desdizendo seu argumento sobre o autor cibernético em favor da adoção de uma teoria literária e interpretativa centrada na subjetivação para a compreensão de sintomas e medos reprimidos. Nessa citação, sua crítica se dirigia aos seguidores de um surrealismo como estética da fluidez irreprimida da linguagem, para simbolização de outra coisa fora da linguagem – crítica também realizada por outros escritores contemporâneos, como Barthes,

¹⁷ KRIS, 1968, p.195.

¹⁸ S1, p.214. “presa diretta della psicologia del profondo che permette di scodellare le immagini dell’inconscio sia individuale sia collettivo, comunque qualcosa d’intuitivo d’immediato d’autentico di globale che chissà come salta fuori, qualcosa equivalente omologo simbolico di qualcos’altro”.

Vittorini e Queneau. Ao invés dos projetos criativos surrealistas que partiam dos impulsos incontrolados da escrita até sua posterior lapidação simbólica, Calvino acreditava, em “Cibernética e fantasmas”, na manipulação consciente e incansável da linguagem, que possivelmente culminaria no lapso, no jogo, no chiste, no prazer inesperado de palavras ditas ao acaso. Seu interesse pelos estudos de arte freudianos que tentavam explicar o transbordamento inesperado do inconsciente individual e coletivo na linguagem era, sobretudo, teórico, pois lhe ajudava a explicar a passagem do que se queria ou se podia escrever à página propriamente escrita, atribuindo um caráter de cientificidade ao discurso estético. Nesse sentido, também a psicanálise participava do amplo campo da ciência que atraía Calvino.

E, ao mesmo tempo em que o ensaio propõe tal cientificidade, através de declarações de poética respaldadas por claras referências teóricas, contribuindo para que a própria obra de Calvino se posicione dentro da consistente reconstrução histórica do cenário intelectual dos anos imediatamente anteriores e posteriores à publicação de “Cibernética e fantasmas”, é inegável sua importância também para a afirmação da singularidade da literatura, impermeável a qualquer cientificidade. Uma singularidade que nesse texto aparece sob o signo do mito, da noção de transbordamento da linguagem, e que reaparecerá em outros ensaios através de noções similares. Porém, o movimento das convergências e divergências entre ciência e literatura não é pendular, oscilando entre a cientificidade e a literariedade da narrativa. Veremos que a primeira será muito mais privilegiada.

Junto aos estudos de estética da psicanálise e de historiografia da arte, constam também no ensaio de 1967 os nomes de Hans Enzensberger e Elio Vittorini, escritores envolvidos no debate sobre os modos com que as narrativas modernas estabeleciam seus posicionamentos críticos frente ao mundo. De Enzensberger Calvino havia lido *Strutture topologiche nella letteratura moderna*, segundo suas anotações, tomando conhecimento da análise das muitas narrativas labirínticas e desorientadoras estudadas pelo autor, para as quais a fuga sempre se apresentava como um horizonte possível. Enzensberger, portanto, é fundamental para Calvino introduzir em sua argumentação a topologia do labirinto e se motivar a falar de sua própria ficção, encerrando o ensaio com um trecho de seu conto “Il

conte di Montecristo”, pertencente ao livro *Ti con zero* ($T=0$), continuação das cósmicas de 1967. Tal narrativa se passa dentro da prisão de If, de onde o narrador e o abade Faria tentam escapar, porém de maneiras completamente antagônicas, como se demonstrassem matematicamente dois modos possíveis de observar o labirinto que os enclausurava e de tentar dele sair.

Na verdade, pouco antes de “Cibernética e fantasmas”, Calvino escreveu outro ensaio intitulado justamente “La sfida al labirinto” (1962). Nessa ocasião ele afirmava que o melhor modo de enfrentar a cultura de seu tempo, marcada de forma definitiva pelas indústrias e pela substituição de animais e homens por máquinas mais potentes, era valorizar o posicionamento comum dos discursos científico e poético, ou seja, a postura de pesquisa e de descoberta junto à projeção inventiva e à imaginação. Uma de suas ideias centrais era considerar a poética, e o seu trabalho ficcional em particular, como multiplicidade de linguagens, métodos interpretativos, instrumentos de análise crítica os mais abrangentes, permeáveis, portanto, às condições do pensamento científico. Isso para que fosse possível uma literatura de “desafio ao labirinto”, de mapeamento detalhado das perspectivas, dos objetos e das relações humanas instaurados no panorama histórico, e não de redenção ao labirinto, como se ele fosse simples demais ou complexo demais. Citando Robbe-Grillet, Gadda e Borges, todos escritores labirínticos, seja pelas disposições espaciais, pela estratificação linguística ou pela cosmogonia que propõem em seus discursos, Calvino defende uma literatura do conhecimento da realidade o mais completo e variado possível.

Com Vittorini compartilhava o fascínio pela ciência. Tinham, inclusive, um espaço privilegiado de embate com outros intelectuais, por terem fundado em 1959 a revista *Il Menabò*, que em seus poucos números trouxe ao centro dos debates culturais literatura e ciência juntas. O próprio ensaio “La sfida al labirinto” foi publicado nessa revista. Vittorini tinha uma posição muito clara e incisiva. Para atestar a contundência de seus argumentos, basta a leitura de seus prefácios e artigos no periódico, através dos quais participava da polêmica sobre “as duas culturas”. Essa expressão, cunhada pelo físico e romancista Charles Percy Snow no próprio ano de criação de *Il Menabò*, buscava designar o abismo existente entre os cientistas e os não-cientistas (ou intelectuais humanistas), fruto

do não-diálogo e do desinteresse entre os grupos. Desde a conferência de Snow proferida em Cambridge, que tentava elucidar os porquês de a cultura científica se exercer por padrões generalizantes e não se importar com Shakespeare, e de a cultura humanista supervalorizar a arte em comparação com outras atividades do conhecimento e desconhecer a segunda lei da termodinâmica, a urgência de se questionar os estereótipos e desencontros de uma e outra estava colocada. Vittorini, então, em uma entrevista publicada em *Paese libri*, identifica a origem dessa cisão na Idade Média, quando começaram a se formar conhecimentos inovadores em desacordo com os valores moralistas e preconceituosos do humanismo vigente. As teorias e os novos paradigmas, relativos, por exemplo, às leis físicas do universo, encontravam obstáculos na cultura e na religião, estando pouco a pouco fadados a se destacarem das leis comuns para se aglutinarem no campo da ciência. Esse choque, para Vittorini, revelava o caráter mais criticável do humanismo que ainda se estaria deixando sobreviver no século XX: “O humanismo é contra as máquinas, é contra a produção industrial, é contra as técnicas, é contra qualquer experimentação, é contra qualquer inovação que não seja saudosista e restauradora”¹⁹.

Tal declaração procura quebrar a ilusão de que os literatos poderiam continuar alheios à ciência, bem como profetiza um “humanismo científico”, ou seja, a ciência assumindo o poder do velho humanismo renascentista, mas também, por sua vez, humanizando-se suficientemente para que novos projetos literários, mais condizentes com o momento epistemológico e tecnológico contemporâneo, pudessem nascer. Vittorini ainda polemiza:

O que significa, de fato, conhecer Shakespeare? Significa adquirir uma riqueza, multiplicar o próprio espaço pessoal pelo espaço Shakespeare, engrandecer-se, de certo modo, até o limite Shakespeare. (...) Mas se ignoramos o segundo princípio da termodinâmica, se ignoramos o princípio de indeterminação, se ignoramos o mecanismo do *feed-back* ou retroação, se ignoramos os

¹⁹ A entrevista foi republicada integralmente em *Il Menabò*, no último número da revista, organizado por Calvino e inteiramente dedicado a Vittorini, após sua morte. Cf. VITTORINI, “Per un’assunzione di responsabilità umanistiche da parte della cultura scientifica”, *Il Menabò*. Torino: Einaudi, 1967, n.10, p.50. “L’umanesimo è contro le macchine, è contro la produzione industriale, è contro le tecniche, è contro ogni sperimentazione, è contro ogni innovazione che non sia revivalistica e restauratoria”.

processos da evolução estelar ou animal, fica nos faltando algo de que depende a pertinência histórica da nossa própria operatividade, inclusive em sentido literário.²⁰

Vittorini traça um percurso mais radical do que Calvino, por vezes extremizando suas considerações, hierarquizando as culturas, posicionando Shakespeare em um nível inferior ao das inovações científicas, e por vezes deixa voltar com força, na contracorrente, a necessidade de ainda falar de humanismo, mesmo que renovado. Enquanto Calvino é mais ponderado, Vittorini declara abertamente serem os escritores e poetas de importância secundária em relação aos cientistas, no texto “Perché si scrive”²¹, já que a arte havia abandonado sua função informativa. Compreendemos, através de outro texto seu, “Comunicazione a Formentor”²², que função seria essa, ligada à ideia que tinha de ciência: a literatura deveria trabalhar com verificações, operações, fatores determinantes, contestações, modelos operacionais, tais como aqueles da cultura “inimiga”.

Acrescenta-se a esse panorama o longo ensaio de Calvino sobre o pensamento do amigo nesse período, “Vittorini: progettazione e letteratura”. O confronto entre visão científica e humanismo tradicional é novamente discutido, tendo como horizonte uma das bases da obra de Vittorini, a proposta de assumir para a literatura um valor de projeto, de projeção ao futuro, pela não aceitação da situação do mundo em que se vive. Tanto esse quanto outros pressupostos do trabalho crítico e ficcional de Vittorini são compartilhados por Calvino, inclusive, e sobretudo, o modo também projetual, tentacular e polissêmico com que ambos entendiam a ciência:

Porque “ciência” no nosso século significou e significa uma quantidade de coisas muito diferentes, a indução ou a dedução, a dedicação ao experimental ou a construção de modelos matemáticos, o mecanicismo ou o indeterminismo, e cada vez que o

²⁰ Ibid., p.55. “Che cosa significa, in effetti, conoscere Shakespeare? Significa acquisire una ricchezza, moltiplicare il proprio spazio personale per lo spazio Shakespeare, ingrandirsi, in qualche modo, fino al limite Shakespeare. (...) Ma se ignoriamo il secondo principio della termodinamica, se ignoriamo il principio di indeterminazione, se ignoriamo il meccanismo dei *feed-back* o retroazione, se ignoriamo i processi della evoluzione stellare oppure animale, noi ci troviamo a mancare di qualcosa da cui dipende la pertinenza storica della nostra operatività stessa, anche in senso letterario”.

²¹ Outra entrevista de 1965, depois reproduzida no mesmo número 10 de *Il Menabò*, pp. 59-63.

²² Publicado em *Il Menabò*. Torino: Einaudi, 1962, n. 5, pp.4-6.

retorno à ciência apareceu no horizonte da cultura humanista nos últimos setenta anos significou coisas diferentes. Mas o problema de base é sempre aquele da possibilidade ou impossibilidade de conhecer o mundo, e, ao menos em relação a isso, o debate científico exige continuamente que também o espectador externo tome partido.²³

As descobertas mais fundamentais de diversas ramificações da ciência, determinantes para o conhecimento no século XX, unem-se nesse raciocínio pela postura comum de fazer ver o mundo de novos ângulos, de buscar descrever bem as coisas, através dos mais elaborados modelos e métodos, através, em resumo, da linguagem. Esse seria o impulso epistemológico primordial para a literatura, para a literatura-ciência de Vittorini e Calvino: a atenção dos literatos voltada ao território antes reservado aos cientistas, no qual se aplicam indução e dedução, no qual a linguagem ensaia uma incursão tanto ao empirismo quanto aos números lógicos. Mas, na sequência do ensaio, Calvino também destaca algumas divergências entre seu projeto e o do amigo. Enquanto este construía seu novo humanismo sobre a crença ainda sólida na relação entre “homem” e “história”, contrastantes com o polo ainda pensável da “natureza”, o outro apostava em

um saber no qual toda hipoteca antropocêntrica seja abolida, no qual a história escape de seus limites, seja vista apenas como elo, deixando-se engolir nos dois extremos pela história da organização da matéria, de um lado, a continuidade animal – na qual Vittorini continua a ver o início do homem como um salto – e, de outro, a extensão às máquinas de elaboração de informação.²⁴

²³ S1, pp.162-3. “Perché ‘scienza’ nel nostro secolo ha significato e significa una quantità di cose molto diverse, l’induzione o la deduzione, il fermarsi allo sperimentabile o la costruzione di modelli matematici, il meccanicismo o l’indeterminismo, e ogni volta che il richiamo alla scienza si è profilato sull’orizzonte della cultura umanistica negli ultimi settant’anni ha significato cose diverse. Ma il problema di fondo è sempre quello della possibilità o impossibilità di conoscere il mondo, e almeno su questo il dibattito scientifico esige continuamente anche dello spettatore esterno di prendere partito”.

²⁴ Ibid., pp.164-5. “una conoscenza in cui ogni ipoteca antropocentrica sia abolita, in cui la storia dell’uomo esca dai suoi limiti, sia vista solo come anello, lasciandosi inghiottire ai due estremi dalla storia dell’organizzazione della materia, da una parte nella continuità animale – nella quale Vittorini continua a vedere l’inizio dell’uomo come un salto – e dall’altra nell’estensione alle macchine dell’elaborazione dell’informazione”.

Essa tomada de posição parece se adequar aos outros interesses do escritor. Diferentemente da literatura de Vittorini como projeção *humanista* – tendo em vista o duplo movimento rumo à ancestralidade biológica que liga o homem às variadas formas de vida, e rumo às mutações tecnológicas desse homem em meio às máquinas – , a preocupação de Calvino é por uma *projeção não-antropocêntrica*. Por uma projeção, poderíamos adiantar, *cosmicômica*. O escritor evidentemente não pensará seus projetos como investigações tão somente cósmicas, científicas e fundadoras de discursos teóricos, comprobatórios ou técnicos, que gerassem resultados definitivos para uma análise metodológica da situação precária do homem no universo. Ele levará em conta a comicidade desse percurso, a brincadeira que pode ser descoberta na narração que transpassa seres, planetas, corpos celestes, homens e, certamente, a própria linguagem, acrescentando um ingrediente estranho à ciência. Cósmico e cômico unidos de maneira bem particular. Inclusive, o próprio modo como o escritor entendia as principais teorizações dos signos linguísticos desenvolvidas principalmente na França nesse período, como a semiótica, o estruturalismo e, depois, o pós-estruturalismo, que se generalizavam nos meios acadêmicos, desmistificando as noções de história, linguagem e ciência, era particular: todas teorias também passíveis de imperfeições, falhas e assistematicidades dentro de seus rigorosos sistemas de mapeamento e análise, sendo que esses inevitáveis lapsos se tornarão muitas vezes risíveis sob o seu estilo nas *Cosmicômicas*.

Ciente de que um humanismo mais adequado ao seu tempo poderia parecer pouco “humano”, Umberto Eco, também em *Il Menabò*, contribuiu com a discussão. Assim como os seus interlocutores, ele caracteriza esse possível humanismo como projeto, especificando-o como um olhar voltado aos objetos e concordando com a visão de Merleau-Ponty a respeito do que entendia por humanismo:

Se existe um humanismo hoje, ele se desvencilhou da ilusão que Valéry designou muito bem ao falar desse “pequeno homem que está dentro do homem e que sempre pressupomos”... O “pequeno homem que está dentro do homem” é só o fantasma de nossas operações expressivas bem sucedidas, e o homem mais admirável não é esse fantasma, é aquele que, instalado em seu corpo frágil, em uma linguagem que já falou muito, em uma história titubeante,

reconhece-se e se põe a ver, compreender, significar. O humanismo hoje não tem mais nada de decorativo, nem de bem-estar.²⁵

O argumento retirado desse trecho de Merleau-Ponty que Eco desenvolve é o de “uma linguagem que já falou muito”, alienando-se nas situações de que provém (a alienação inescapável da sociedade altamente industrializada era o foco de todo o discurso inicial de seu artigo), e que, por isso, desafia o artista a não se deixar também alienar, de modo a rompê-la para exprimir a crise, e novamente se arriscando a fazê-la espelhar as condições de precariedade. A arte, nessa concepção, assim como já o fazia a ciência, deveria propor *modelos operativos* complementares que permitissem tomar partido sobre a cultura mais atual. Afinal, a ideia central da argumentação de Eco é de que a arte opera um modo de *formar*, ou seja, de dar formas aos conteúdos, através das quais traduz um modo de *ver o mundo* e criticá-lo. É a literatura aprendendo com a ciência e demonstrando sua autonomia pelas formas estéticas que cria e que são seu verdadeiro “conteúdo”.

E, finalmente, Eco defende que a literatura pode se realizar pela construção de imagens do cosmo, novamente em diálogo com a ciência, e, ainda assim, ele ressalta, sem abandonar a problemática das relações humanas e sociais, juntando-se a Vittorini e Calvino:

Uma literatura que exprime nas suas formas abertas e indeterminadas os universos vertiginosos e hipotéticos concebíveis pela imaginação científica, finca-se ainda sobre o terreno do humano, porque está ainda definindo um universo que assumiu sua nova configuração justamente por força de uma operação humana – entendendo como operação a aplicação de um modelo descritivo com o qual operar sobre a realidade. Mais uma vez a literatura exprimiria nossa relação com o objeto do nosso conhecimento, a nossa inquietação diante da forma que demos ao mundo, ou da forma que não podemos lhe dar; e se esforçaria para prover nossa

²⁵ MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, *apud* ECO, 1962, p.233. “S’il y a un humanisme aujourd’hui, il se défait de l’illusion que Valéry a bien désigné en parlant de ‘ce petit homme qui est dans l’homme et que nous supposons toujours’... Le ‘petit homme qui est dans l’homme’, ce n’est que le phantôme de nos opérations expressives réussies, et l’homme qui est admirable, ce n’est pas ce phantôme, c’est lui qui, installé dans son corps fragile, dans un langage qui a déjà tant parlé, dans une histoire titubante, se ressemble et se met à voir, à comprendre, à signifier. L’humanisme d’aujourd’hui n’a plus rien de décoratif ni de bienséant”.

imaginação de esquemas sem os quais toda uma área da atividade técnica e científica talvez nos escapasse, e se tornaria verdadeiramente algo diferente de nós, pelo qual nos deixarmos ao máximo conduzir.²⁶

O esfacelamento de importantes paradigmas da cultura científica e literária e, principalmente, a emergente necessidade de operar modelos de compreensão da realidade servem como plano histórico para entendermos as perspectivas da ensaística e da ficção de Calvino e para conseguirmos relacioná-las ao intenso debate da época. Dois textos bastante semelhantes entre si, que propunham diretrizes para projetos editoriais envolvendo o escritor e outros intelectuais, possibilitam complementar em linhas gerais o cenário teórico montado com “Cibernética e fantasmas” e com as posições de Vittorini e Eco.

O primeiro se refere ao projeto de uma revista que Calvino pretendia fundar com Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg e outros, que se chamaria *Alì Babà*, mas que nunca se concretizou, mesmo depois de vários anos de gestação. Em “Lo sguardo dell’archeologo” (1972), o escritor se propôs a sistematizar as discussões feitas até então sobre o programa a ser adotado na composição de *Alì Babà*, abrindo seu texto com as dificuldades de categorizar as múltiplas produções técnicas, artísticas, culturais que surgiam, a fim de entendê-las e discuti-las, justamente porque a História e o Homem já não eram mais como antes:

Os métodos continuamente retificados e atualizados durante os últimos quatrocentos anos para estabelecer um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar (e deixar de lado aquilo que fica fora), aqueles métodos unificáveis em uma metodologia geral, a História, isto é, a escolha de um sujeito denominado Homem, a cada vez definido com seus predicados, sofreram muitíssimas rachaduras e

²⁶ Ibid., p.236. “Una letteratura che esprime nelle sue forme aperte e indeterminate gli universi vertiginosi e ipotetici azzardati dall’immaginazione scientifica, si batte ancora sul terreno dell’umano, perché sta ancora definendo un universo che ha assunto la sua nuova configurazione proprio in forza di una operazione umana – intendendo con operazione l’applicazione di un modello descrittivo in base al quale operare sulla realtà. Ancora una volta la letteratura esprimerebbe il nostro rapporto con l’oggetto della nostra conoscenza, la nostra inquietudine di fronte alla forma che abbiamo dato al mondo, o alla forma che non possiamo dargli; e lavorerebbe per provvedere alla nostra immaginazione schemi senza la mediazione dei quali tutta una zona dell’attività tecnica e scientifica forse ci sfuggirebbe, e diverrebbe veramente qualcosa di altro da noi, da cui al massimo lasciarci condurre”.

fissuras para ambicionar ainda manter tudo estável, como se nada tivesse acontecido.²⁷

Frente à instabilidade e à inadequação dos métodos, a alternativa, então, seria encarar o desafio de explorar as mais recentes propostas de representação e comunicação nas artes, baseadas em diversas operações que faziam funcionar juntos máquinas, homens, seres vivos e mecanismos elementares de toda a matéria, escolhendo a cada caso os instrumentos críticos mais apropriados. Porém, percebe-se no programa esboçado por Calvino uma postura um tanto resistente, dadas as profundas mudanças a serem saldadas, de recriar um outro sistema tão seguro quanto haviam sido os paradigmas do saber dos séculos anteriores; porque, se o projeto da revista não concebia a existência de sujeitos de investigação e de discursos claramente determinados como unidades interpretativas dos fatos culturais, existiria, de qualquer forma, uma metodologia estruturalista ou semiótica bem rígida a ser aplicada à descrição da multiplicidade fragmentária de linguagens, teorias e objetos artísticos. Por outro lado, apesar dessa tendência a uma nova sistematização, Calvino ressalta a decisão do grupo de simular realmente um trabalho de arqueologia sobre os materiais encontrados, isto é, um trabalho minucioso que deveria ser realizado “de fora”, com a descrição cuidadosa e a compreensão mútua entre “arqueólogo” e “ruínas”, isentas de qualquer empenho apriorístico de reconstrução completa e linear do passado ou do presente. A arqueologia, nesse raciocínio devedor, em grande medida, dos trabalhos de Foucault, mostrava-se ao grupo de *Alì Babà* mais condizente com os novos tempos do que a história, devido ao seu exercício de descrição e ao olhar móvel em relação ao lugar social, cultural, moral que ocupa, distante de uma narração positivista ou teleológica de fatos e obras. Mas, ainda assim, a arqueologia da revista nascente queria se apoiar em outros procedimentos metodológicos bastante científicos. E o empenho de Calvino em redigir um programa editorial coerente que esclarecesse todos os pressupostos metodológicos que

²⁷ Ibid., p.324. “I metodi continuamente rettificati e aggiornati durante gli ultimi quattrocento anni per stabilire un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto (e mettere da parte ciò che resta fuori), - quei metodi unificabili in una metodologia generale, la Storia, cioè la scelta d’un soggetto denominato l’Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati, - hanno patito troppe crepe e falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse”.

seriam ali assumidos já indica que, em meio à crise e à urgência de renovação, é com uma postura “arqueológico-estruturalista” que ele construía suas afinidades.

É evidente que muitos dos avanços teóricos na revisão dos paradigmas do pensamento ocidental implicavam necessariamente retrocessos e deslocamentos, riscos e ganhos, segurança e insegurança, presentes todos eles nas reflexões de Calvino, sempre motivadas pelos novos processos histórico-sociais. Processos que, para ele, também em relação ao projeto de montar uma coleção com 50 títulos de obras literárias e historiográficas para a “Einaudi Biblioteca Giovani” de 1974, faziam-se cada vez mais descontínuos. Tanto que discute na apresentação à coletânea o rompimento da ilusão de que narrativas históricas e ficcionais se sucederiam fluidamente, formando um todo unitário:

aprenderemos que continuidade e sincronia são ilusórias, que também a “história universal” não deixa de ser apenas um ponto de vista particular, um enésimo preconceito nosso. Mas as *histórias*, aquelas que entraram a fazer parte do nosso patrimônio mental, com a evidência dos emblemas e dos símbolos e com sua impregnação de significados, continuarão ainda a trabalhar dentro de nós, a significar, a abrir novos discursos.²⁸

Micro-histórias ao invés de uma História universal; relatos fragmentários ao invés de um discurso de verdade; a história antiga como conjunto polivalente de narrativas, com poder de simbolização e, portanto, de significação contundente e dinâmica, assim como as narrativas literárias se apresentam como histórias com múltiplos pontos de vista sobre o mundo, que restam assim desconexas e particularizadas, na memória cultural das sociedades. Aparece mais uma vez colocado o problema da narração não-antropocêntrica e da multiplicidade de instrumentos de leitura do mundo, já referido em outros textos. Além de que a referência a um patrimônio narrativo potencialmente aberto a novos significados recupera o valor mítico da escrita e da leitura literária já antes apresentado.

²⁸ S2, pp.1721-2. “impareremo che continuità e sincronia sono illusorie, che anche la ‘storia universale’ non si salva dall’essere solo un punto di vista particolare, un ennesimo nostro pregiudizio. Ma le *storie*, quelle che sono entrate a far parte del nostro patrimonio mentale con la evidenza degli emblemi e dei simboli e con la loro pregnanza di significati, continueranno ancora a lavorare dentro di noi, a significare, ad aprire nuovi discorsi”.

Nesse mesmo contexto, o escritor redige um artigo para um número especial do *The Times Literary Supplement* sobre as ligações entre a literatura e outras disciplinas, cujo título original em italiano, depois publicado em *Fiera Letteraria* no mesmo ano de “Cibernética e fantasmas”, era “Tra idee e fantasmi”. Enzensberger e Umberto Eco, com os quais Calvino se correspondia com frequência nesse período, também tinham sido convidados a escrever, mas são os textos de Queneau e de Barthes que mais nos interessam, por explorarem a fundo o embate entre ciência e literatura. Mesmo que a Calvino competisse discutir a aliança entre filosofia e literatura, seu texto, muito próximo de “Cibernética e fantasmas”, não resistia em considerar também a ciência como participante dessa relação, compondo com os artigos de Queneau e Barthes um consistente diagrama de argumentos sobre as especificidades literárias. Já o título do ensaio revela a importância dos fantasmas para o autor, fantasmas que, nesse caso, ficam fora do sistema das ideias, assombrando-as nos territórios da filosofia e da ciência. Também a imagem do tabuleiro de xadrez abre o texto, demonstrando novamente sua funcionalidade como analogia: enquanto os fantasmas são os que não pertencem ao dentro do sistema, o tabuleiro é o dentro, o conjunto de regras, o próprio jogo.

Calvino, em um primeiro momento, tenta definir claramente, por contraste, a atividade literária de narrar histórias sem abstrações, construindo personagens e ações concretas e vitalistas, particularizadas e descritas individualmente, que se distanciaria do discurso filosófico-científico, de natureza mais universalizante e conceitual. Porém, a distinção começa a se desfocar ao longo do ensaio, enquanto comenta as dificuldades da aproximação entre literatura e filosofia, as tentativas fracassadas de diálogo entre escritores e filósofos, uma certa rigidez de julgamento de uns com os outros e a artificialidade com que a crítica parecia forçar o encontro. Filosofia e literatura, em resumo, inicialmente definidas de modo um tanto purista, deveriam, segundo o escritor, deslocar-se de seus lugares convencionais para que o diálogo fosse proveitoso, para que se pudesse, por exemplo, sentir sutilmente a natureza filosófica da linguagem literária. E, por fim, ambas poderiam arriscar uma aproximação com a ciência efetiva:

Aquilo que eu estava descrevendo como um casamento com camas separadas deve ser visto como um *ménage à trois*: filosofia, literatura, ciência. A ciência se encontra diante de problemas semelhantes aos da literatura, constroi modelos do mundo continuamente postos em questão, alterna método indutivo e dedutivo, e deve sempre estar atenta e não tomar como leis objetivas as suas próprias convenções linguísticas. Uma cultura à altura da situação só existirá quando a problemática da ciência, a da filosofia e a da literatura se colocarem em questão umas às outras continuamente.²⁹

Nesse movimento, mesmo aproximando-os pelo objetivo comum de construção de ordens mentais para a compreensão do mundo, a partir dos métodos e modelos científicos, Calvino ainda tenta nuançar os espaços, insistindo em afirmar que escrever romances para deliberadamente fazer filosofia (e todas as outras combinações do *ménage à trois*) significa não respeitar a própria literatura, que não deve ser conceitual e tem seu modo particular de operar a linguagem. Ele diz apenas valorizar as obras literárias que pareçam ter se preocupado com questões filosóficas na *medida apropriada* para fortalecer uma sua natureza filosófica já existente. O segredo para fugir do artifício gratuito, de acordo com suas considerações, seria não impor ao modo específico de trabalhar com a linguagem os atributos e as funcionalidades que lhe são alheios, de outra linguagem, mas nem por isso impedir que aquilo que não lhe é “natural” venha influenciar seu modo próprio de colocar e pensar os problemas. Um equilíbrio muito difícil, como podemos perceber, pouco “quantitativo” (apesar de muito exato), que teria sido conquistado por Lewis Carroll, Jorge Luis Borges e Raymond Queneau, figuras que já acompanhavam Calvino e que ainda o acompanhariam. Teriam em comum a disposição especulativa, visionária e erudita, sem levá-la, no entanto, muito a sério, sempre buscando esconder o jogo das estruturas e dos conceitos que alimentavam intencionalmente suas narrativas. Assim, eles se defenderiam do peso do mundo com leveza, precisamente a “leveza

²⁹ S1, pp.193-4. “Quello che stavo descrivendo come un matrimonio a letti separati, va visto come un *ménage à trois*: filosofia letteratura scienza. La scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura; costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta e non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche. Una cultura all’altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda”.

fantasmática das ideias”³⁰. Com essa ligeira alusão aos fantasmas do título de seu texto, Calvino o encerra. Estabelecidas as equivalências ideias-filosofia e fantasmas-literatura, estes apareceriam unicamente para se fazer ver, para lembrar que eram a garantia do descontrolo dos conceitos estruturais e sistêmicos (definidores para o escritor da linguagem filosófica e científica), e do equilíbrio entre esses conceitos e as especificidades literárias (uma vez que a literatura possuía também sua parcela conceitual ou abstrata, principalmente em Borges). Os mesmos fantasmas que existiam como leitores históricos ou que ainda não existiam como o “fora da linguagem”, como vimos, aparecem agora como responsáveis por retirar o “peso” das coisas e das próprias ideias, emprestando sua leveza corpórea ao instinto filosófico e científico da literatura. Portanto, exercem papel fundamental no pensamento de Calvino, reforçando o quão decisivo e multifacetado era o debate sobre como e por que literatura e ciência deveriam se encontrar e se ouvir.

Barthes (1994) também trata das semelhanças e diferenças entre ciência e literatura em “De la science à la littérature”. Destaca que a especificidade máxima da escritura é estar na linguagem, ser a própria linguagem, com o poder de contestar todos os outros discursos e códigos que circulam. Desse modo, a escrita literária seria o campo da soberania da linguagem, a ser, aliás, sublinhada pelas análises estruturalistas. A linguagem científica, no entanto, também seria constituída de estruturas linguísticas comuns a qualquer obra humana social e cultural, mas, devido a alguns séculos de institucionalização e de sucessivas classificações em especialidades e categorias do conhecimento, teria se tornado domínio supremo da seriedade. Sua tarefa, segundo Barthes, era reconquistar a característica agora exclusiva da literatura, o prazer da linguagem, o *eros* da experimentação com as palavras. O foco, portanto, da participação desse intelectual francês no debate do *The Times Literary Supplement* são as particularidades do jogo da linguagem inerente à literatura.

Queneau (1967), por sua vez, tendo em vista o confronto tradicionalmente hostil entre poetas e cientistas, alerta para a importância de a poesia renovar sua relação com a ciência para poder expandir seus significados. Ressalta a matemática como instrumento cognitivo interdisciplinar a ser levado em conta pelos escritores, devido à sua

³⁰ Ibid., p.196. “leggerezza fantomatica delle idee”.

natureza metalinguística. Sendo assim, é possível compreender as referências que Queneau faz ao grupo Oulipo, que ajudou a fundar em Paris. A intenção era justamente matematizar a literatura para que ela sempre fosse literatura potencial, cujos resultados levariam, por exemplo, a narrativas lógico-dedutivas bastante esquemáticas. Enquanto Barthes atacava a pretensão da ciência de ser um discurso privilegiado que diz a verdade através de uma linguagem aparentemente neutra, querendo provar que essa ciência deveria aprender com o respeito que a literatura devotava à linguagem, Queneau defende que os literatos deveriam se interessar mais pela metodologia matemática, plena de significados discursivos, inclusive literários.

Toda essa discussão sobre ciência e literatura, da qual o número especial do *The Times* não é senão um exemplo localizado dentre muitos espalhados pela imprensa periódica da época, como a própria revista *Il Menabò*, estende-se por grande parte da produção ensaística de Calvino. Seus textos podem ser agrupados em blocos com temáticas afins, sem que necessariamente tratem de ciências e autores definidos, abrangendo um número bem variado de saberes, tradições, noções conceituais, desde áreas mais exatas, como a cibernética, até outras menos exatas, como a antropologia. Certos ensaios remontam à cultura de alguns séculos atrás, quando falar de ciência e literatura significava algo bem diverso do que nas últimas décadas. Outros discutem poéticas e teorias bem mais atuais, de livros editados, organizados e mesmo traduzidos por Calvino naqueles anos 1960. Assim, podemos dizer que, através desses textos que compõem o debate sobre as duas culturas, é possível conhecer boa parte da biblioteca do leitor Calvino: obras escritas por aqueles estudiosos “multidisciplinares”, que exerciam nos séculos XVI e XVII o ofício de astrônomos, matemáticos, físicos, anatomistas, biólogos; teorias sobre a matéria no universo, o surgimento do homem e sua insignificância na esfera global dos seres vivos, as estruturas determinantes da composição desses seres e as relações que estabelecem entre si e os milhares de narrativas criadas dentro dos agrupamentos sociais; e, finalmente, as propostas estéticas mais recentes que prestam contas ao desenvolvimento tecnológico-informacional da sociedade moderna explorando as potencialidades da linguagem.

Muitos são os autores lidos, a fim de pensar tais questões, porém alguns se destacam pela recorrência com que marcam presença nas reflexões de Calvino. Começando

por Galileu, grande mestre da observação minuciosa e da escrita econômica, cientista com estilo de literato, poderíamos ainda citar Lévi-Strauss, Propp, Barthes e Greimas, até alcançar as ficções de Queneau e Perec. Além disso, é imprescindível fechar esse cenário com a ficção do próprio Calvino e a tradição com que dialoga em suas cosmicômicas. Em certos pontos desse percurso, temos a sensação de que é possível sistematizar as afinidades entre literatura e ciência e as especificidades de cada uma, mas em outros voltam a ganhar destaque as dificuldades de tal sistematização, como se algo sempre ameaçasse os limites da lógica dicotômica que parece reger o debate. E são esses desequilíbrios vividos pelo ensaísmo e pela ficção de Calvino que merecerão destaque.

Por isso, será válido se perguntar quando e como concepções de literatura e de ciência emergem de seus textos, e quais seriam seus funcionamentos e suas implicações nos elementos centrais da composição de um Calvino cada vez mais “máquina”, intensamente empenhado em enfrentar os desafios da narratividade no século XX: autor, leitor, máquina, mito, linguagem.

2.

**CALVINO LEITOR
DE CIÊNCIA**

2.1. O livro da natureza e o alfabeto: Galileu, escritor lunático

Galileu Galilei é definitivamente uma das maiores referências para Calvino, como disciplina descritiva, perspicácia de observação e limpidez de estilo. O polêmico observador do vasto e misterioso universo tem seus escritos lidos com muita atenção às suas precisões astronômicas e nuances poéticas, tornando-se um modelo não só para o escritor em particular, mas para toda uma tradição italiana de romancistas. São muitas as breves citações e longos os comentários à obra de Galileu dentro da obra de Calvino. Dos ensaios e entrevistas dos anos 60 às conferências preparadas em 1985 para a Universidade de Harvard, *Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio*, foi constante a presença de Galileu em suas reflexões sobre ciência e, sobretudo, literatura. Um primeiro ponto importante desse material é propriamente a inserção do cientista no cânone literário italiano, através das lições morais e estilísticas que esse astrônomo-físico-matemático poderia ensinar à escrita moderna. Em “Due interviste su scienza e letteratura” (1968), junção de algumas respostas dadas por Calvino em duas entrevistas nas quais lhe havia sido proposto o desafio de explicar o diálogo possível ou impossível entre literatura e ciência, ele legitimava os valores e os métodos de pesquisa de Galileu – tomando-o por uma figura completa de intelectual, não apenas de um astrônomo ou um matemático que escrevia livros transgressores sobre as leis dos corpos e da inércia – dentro da tradição *literária* italiana, da qual nunca se afastava para escolher seus “clássicos”.

Afinal, “Galileu usa a linguagem não como um instrumento neutro, mas com uma consciência literária, com uma contínua participação expressiva, imaginativa, até mesmo lírica”³¹. Calvino o compara explicitamente a Maquiavel, confessando naquele momento sua predileção pelo primeiro, pois sua escrita ofereceria tanto precisão e clareza quanto possibilidades inventivas irrestritas. Esses dois procedimentos não se excluíam, de

³¹ S1, p.232. “Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica”.

acordo com Calvino, e contribuíam para que se realizasse a vocação primeira da literatura italiana:

Essa é uma vocação profunda da literatura italiana, que passa de Dante a Galileu: a obra literária como mapa do mundo e do cognoscível, a escrita movida por um impulso cognitivo, que é ora teológico, ora especulativo, ora místico, ora enciclopédico, ora de filosofia natural, ora de observação transfiguradora e visionária.³²

Nessa passagem o autor expõe claramente uma proposta de literatura como mapa do mundo. A imagem é densa em sua cartografia de estéticas e perspectivas, incluindo o nome de um dos maiores clássicos da prosa italiana. Capaz de se metamorfosear e se diversificar constantemente, a linguagem de Galileu era tão admirável quanto a de Dante. Assim, Calvino estreita o consórcio entre ciência e literatura, desfazendo os estereótipos de formalidade, neutralidade e transparência aplicados à linguagem científica, e o de valorização de cada palavra dentre todas as outras do sistema de signos por parte da linguagem literária. Mais adiante, porém, ao exemplificar o que uma poderia aprender com a outra, volta a naturalizar a inventividade como essencialmente literária e a lógica e o modelo como instrumentos científicos:

Em algumas situações, é a literatura que pode indiretamente servir de mola propulsora para o cientista: como exemplo de coragem na imaginação, ao levar às últimas consequências uma hipótese etc. E, do mesmo modo, em outras situações, acontece o inverso. Nesses momentos, o modelo da linguagem matemática, da lógica formal, pode salvar o escritor da sedimentação que sofrem palavras e imagens por seu falso uso.³³

³² Ibid., pp.232-3. “Questa è una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l’opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria”.

³³ Ibid., p.237. “In qualche situazione è la letteratura che può indirettamente servire da molla propulsiva per lo scienziato: come esempio di coraggio nell’immaginazione, nel portare alle estreme conseguenze un’ipotesi ecc. E così in altre situazioni può avvenire il contrario. In questo momento, il modello del linguaggio matematico, della logica formale, può salvare lo scrittore dal logoramento in cui sono scadute parole e immagini per il loro falso uso”.

De qualquer forma, o ponto central da argumentação continuava sendo a ausência de artificialismos que caracterizava os ensinamentos estéticos do cientista. Em outro texto, “Il rapporto con la luna”, Calvino havia sido ainda mais taxativo quanto à relevância de Galileu para a narrativa literária:

O maior escritor da literatura italiana de todos os séculos, Galileu, apenas se põe a falar da lua, eleva a sua prosa a um grau de precisão e evidência, bem como de rarefação lírica, prodigiosas. E a língua de Galileu foi um dos modelos para a língua de Leopardi, grande poeta lunar...³⁴

A referência a Leopardi também já tinha aparecido nas entrevistas, unida ainda a Ariosto, antecessor do poeta e de Galileu na genealogia de Calvino. Essa linhagem, potencializada pela definição “o maior escritor da literatura italiana”, criaria certa polêmica na crítica, colocando Calvino sob a acusação – que já se erguia contra seus novos princípios nos anos 60 – de desvalorizar o cânone sagrado e inspirador da literatura, em favor de confundir seus discursos com os da ciência, equiparando-os. O próprio escritor se refere à estupefação do crítico Carlo Cassola diante da nomeação de Galileu, e não de Dante, como grande mestre da prosa italiana. Na verdade, o que se ressaltava era a plasticidade da língua e a inventividade das descrições alcançadas pelo discurso (apesar disso e também por isso) científico, preciso, rigoroso, que Galileu desenvolvia. Calvino queria demonstrar o caráter por vezes extremamente poético da linguagem investigativa e comprobatória do cientista, assim como reivindicava para a literatura o uso de recursos e operações usuais na escrita científica.

Chegava com Galileu ao ápice da conjunção ciência e literatura: o conhecimento do mundo. A novidade dos estudos do astrônomo pisano no século XVI que mais faz pensar Calvino é a visão da natureza não só como um livro a ser lido e interpretado, mas como um livro matemático, que contém todas as ciências, figuras, formas e explicações do universo. Um livro que poderia ser reduzido até à sua unidade mínima, o

³⁴ Ibid., p.228. “Il più grande scrittore della letteratura italiana d’ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiosa. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare...”.

alfabeto, de onde se originariam as formas perfeitas, esferas, quadrados, e as imperfeitas e mais complexas, como as plantas, os animais e o homem. Calvino já tinha se referido ao alfabeto e ao universo como multiplicidade combinatória de letras em “Cibernética e fantasmas”. Agora, em dois ensaios dos anos 80, “Il libro, i libri” e “Il libro della natura in Galileo”, chancela-se a noção de mundo como livro exato repleto de inúmeras particularidades inexatas, trazida por Galileu (e, antes dele, por Lucrécio e Ariosto) ao debate que Calvino conduzia sobre ciência e literatura. Os mesmos processos sistemáticos observados e postos em prática por Galileu na compreensão dos fenômenos mais fluidos, imensos e misteriosos, afrontados com o menor dos livros, o alfabeto, são vistos pelo escritor nos modelos desencadeados pela cibernética e pela tecnologia de combinação do DNA e do binarismo numérico dos computadores: “com as combinações de uns vinte signos é possível dar conta de toda a riqueza multiforme do universo”³⁵.

“Il libro, i libri” traz também as implicações mais fundamentais dessa antiga *ars combinatoria* (já discutida muito anteriormente por Raimundo Lúlio e Leibniz) para pensar a literatura contemporânea, estabelecendo ligações diretas com “Cibernética e fantasmas”. Calvino se questiona, considerando o avançado estágio da informática, se seria possível atingir o livro absoluto ou a enciclopédia total através do cérebro eletrônico. Essa hipótese se faz presente em seu raciocínio, desvelando o caráter controlador, “esgotador” de possibilidades que assume com frequência. Mas pondera que um livro absoluto nunca teria sentido, se não estivesse em meio aos outros, na multiplicidade de pequenos livros incompletos, não-absolutos, assim como a compilação perfeita dos saberes e linguagens tão distintos entre si seria sempre ilusória.

A ideia mais coerente era a de que o mundo da natureza é indistinguível em todos os seus elementos, confuso, apenas aparentemente fluido, abundante e contínuo, e que poderia, portanto, atrair para si o mundo escrito de papel e palavras para ser visto também como um livro, o livro da natureza de Galileu, ao qual seriam aplicadas geometria e matemática. Porém:

³⁵ S2, p.1850. “con le combinazioni d’una ventina di segni si può render conto di tutta la multiforme ricchezza dell’universo”.

O pensamento de que os livros se originam dos livros como por uma força biológica própria do papel escrito pode gerar angústia. Se é o discurso escrito que atravessa a mão que escreve, e o autor só é um instrumento de algo que *se escreve* independentemente dele, talvez não sejamos nós a escrever os livros, mas são os livros que nos escrevem.³⁶

Essa afirmação de que a consciência dos fluxos de escrita que independem do próprio escritor seria angustiante faz pensar se o mundo escrito também não sofreria, em algum momento, a interferência do indistinguível e do incontrolável característicos do mundo não-escrito. O ensaísta havia dito em “Cibernética e fantasmas” que a sensação de algo que acontece na escrita, malgrado a tensão criativa vivida pelo autor, seria de alívio, justamente por retirar o valor da interioridade de um “eu” na literatura. Entre angústia e alívio ele tentava explicar, e também entender, ajudado por Galileu, se e como funcionaria a apropriação humana do universo extra-humano através do conhecimento. Entre angústia e alívio ele acompanhava as indeterminações e imperfeições dos dois mundos, do escrito e do não-escrito, na tentativa de, como Galileu, ler esses mundos, decodificá-los, modelá-los, mas também, inevitavelmente, não esgotar suas páginas. A consciência, enfim, de viver em um mundo não-escrito caótico e informe e de se ausentar no mundo escrito, onde também não se tem total controle, onde não há só um que escreve, mas muitos, incomoda Calvino.

Essas sensações desconstruídas provocadas pela passagem de um mundo a outro são mais exploradas em “Mondo scritto e mondo non scritto” (1985), no qual novamente aparece Galileu. Destacam-se duas passagens relacionadas à disjunção traumática desses espaços. Na primeira, ele admite se sentir muito mais seguro e à vontade no mundo escrito, sob o controle dos mecanismos já conhecidos que ordenam as palavras e procuram um sentido para o mundo não-escrito, este sim misterioso em seus mecanismos, impenetrável, labiríntico, inclassificável. Porém, também afirma que, olhando mais atentamente, o mundo não-escrito se revela infiltrado por tantos discursos, povoado por tantos signos, que parece nos convidar a *lê-lo*, da mesma forma que lemos o mundo escrito,

³⁶ Ibid., p.1852. “Il pensiero che i libri siano generati dai libri come per una forza biologica propria della carta scritta può comunicare angoscia: se è il discorso scritto che passa attraverso la mano che scrive, e l'autore non è che uno strumento di qualcosa che *si scrive* indipendentemente da lui, forse non siamo noi a scrivere i libri ma sono i libri che scrivono noi”.

à procura de suas estruturas reconhecíveis. Esse caminho retoma os passos dos outros textos em que o livro de Galileu era discutido, rumo a certa indiferenciação entre os mundos ou a uma diferenciação diversa, não mais tão traumática, mas, ainda assim, de angústia e alívio. Porque o mundo não-escrito só se torna habitável, nas atuais sociedades letradas e plurilinguísticas, por leitores, por homens que leem o mundo tanto quanto possível; assim como o mundo escrito não é mais território protegido pelas medidas de segurança dos escritores, pelo controle intensivo da escrita “uniautoral”. Logo, de um claro binarismo (dentre diversos outros construídos por Calvino) chega-se a um paradoxo, que não mais diferenciaria com nitidez os dois termos – ainda preservados desde o título do ensaio.

Da segunda passagem importante do texto salta uma imagem bastante significativa do modo como ele entendia o descontrole do mundo não-escrito e o controle do mundo escrito: a multiplicidade infinita, indeterminada e ilegível de ideias, fatos, relações, coisas se sentiria tão aprisionada em si mesma que parecia pedir constantemente socorro ao mundo das palavras, desejando a libertação através da literatura. A natureza das estruturas e da ordem do alfabeto é libertadora. Isso justifica a frequência de Calvino no mundo escrito de Galileu, onde o mundo não-escrito era visto como um livro mínimo primordialmente escrito com o código exato da matemática, tendo com o tempo multiplicado tanto suas combinações ali inscritas, que pareciam apenas existir milhares de direções desconexas. Perseguindo as particularidades do mundo literário, Calvino ainda diz nesse ensaio preferir a transparência estupefante da linguagem de Franz Kafka no confronto com o “outro” mundo, à técnica do estranhamento da minuciosa linguagem de James Joyce. Isso significa que ele preferia afrontar a desordem da realidade com o seu oposto, a ordem sintática, semântica, estilística. Desejo de limpeza, de organização, de racionalização.

E era essa importância de se dominar as regras e conhecer a fundo os limites e as potencialidades do mundo escrito, em meio à extrema precisão e limpidez, que admirava em Galileu. Todos os elementos mais caros a ele já tinham sido explicitados pelo cientista-literato nesta passagem de *Il Saggiatore*:

A filosofia é escrita nesse livro enorme que está continuamente aberto diante de nossos olhos (quero dizer, o universo), mas não é possível compreendê-lo, se antes não se aprende a compreender a língua e conhecer os caracteres com os quais é escrito. Ele está escrito em língua matemática, e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas, sem os quais é humanamente impossível compreender uma palavra; sem eles ficamos a andar em vão por um escuro labirinto.³⁷

O universo, a língua matemática, o homem, o labirinto. As palavras-chave, como vimos, de “Cibernética e fantasmas”, do diálogo com Vittorini, Barthes e Queneau, e do modo com que entendia o papel da literatura frente à ciência. O espaço cósmico que conjuga infinitas combinações das peças do jogo de xadrez; a polêmica entre a potência escritural ou a metadiscursividade matemática; a falência do humano como paradigma do pensamento nas ciências exatas e humanas e nas artes; a topografia intrincada da realidade histórica, social e cultural. A lição de Galileu para superar as incertezas e os impasses que Calvino sentia era bem-vinda.

A escrita a um só tempo científica e literária, na qual convenções e saberes filosóficos, descritivos, matemáticos, poéticos se interseccionam, cruzando diferentes espaços e mesclando diferentes estilos, não é, no entanto, exclusiva de Galileu. Outros estudiosos de séculos atrás evidenciaram ao leitor Calvino possibilidades para a narrativa moderna por meio de uma narrativa muito anterior à mais recente dicotomia ciência x arte, que talvez lhe permitisse pensar em termos de ciência + arte, (combinação que imediatamente remete à variante ciência = arte). Uma das figuras do Renascimento que o atraíram foi o cientista Gerolamo Cardano, sobre quem escreve um artigo em seu quarto centenário de morte. Homem dedicado à observação meticulosa dos fatos e comportamentos humanos, e, ao mesmo tempo, predisposto aos conhecimentos da magia e às hipóteses sobre os mistérios da mente e de intuições inexplicáveis, é lembrado

³⁷ GALILEU, 2008, p.38. “La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l’universo), ma non si può intendere, se prima non s’impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne’ quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto”.

como um dos fundadores de várias disciplinas surgidas no século XVI, com seu *De Consolatione*, por exemplo.

Escrevia não somente como cientista que deve comunicar suas pesquisas, não somente como polígrafo que tende à enciclopédia universal, não somente como grafômano que enlouquece preenchendo páginas e páginas, mas também como escritor, que persegue com as palavras algo que foge à palavra.³⁸

São assim identificados os vários desejos que movem a escritura de Cardano, todos eles de interesse também para Calvino. A divulgação da ciência, o enciclopedismo, a megalomania linguística e, o mais importante, o impulso literário do cientista, definido como a busca da palavra para o que não tem palavra. Essa será uma diretriz literária predominante em muitos textos do escritor, desde o argumento sobre a linguagem tentar dizer algo que lhe está fora, o mito, apresentado em “Cibernética e fantasmas”. Cardano teria agido como pensador e escritor versátil em mais de duzentos textos de ciências, religião, filosofia e música. Escreveu ainda, destaca Calvino, um tratado peculiar sobre os jogos de azar, *De ludo aleae*, depois considerado o primeiro texto de teoria da probabilidade. E é justamente assim que o escritor o caracteriza, por sua consonância com o espírito científico renascentista da desmontagem do mundo não mais homogêneo e totalizante. Tal obra, que atrai aquele Calvino fascinado pelo jogo de xadrez, teria contribuído para as noções mais precursoras de sua época, relativas à desmistificação do universo como ordem divina estável, do homem como centro do conhecimento, das sensações e reações humanas como previsíveis e controláveis.

O conjunto tão multiforme e instigante, ora mais especulativo, ora autobiográfico, da obra de Cardano representaria, portanto, um passo importante: a ideia de um conhecimento dinâmico e volúvel do mundo, que acontece através de regras e de uma escrita repleta de certezas e incertezas tanto científicas quanto literárias. Por isso ele era nomeado cientista e escritor, envolvido como estava em observações e comprovações

³⁸ S1, p.792. “Scriveva non solo perché scienziato che deve comunicare le sue ricerche, non solo perché poligrafo che tende all’enciclopedia universale, non solo perché grafomane che smania di riempire fogli su fogli, ma anche perché scrittore, che insegue con le parole qualcosa che sfugge alla parola”.

empíricas, em descrições de percepções fugazes, em intuições sobre fenômenos inverossímeis. Novamente percebemos que não há elogio à imprevisibilidade no discurso crítico de Calvino sem fazer constar imediatamente ao seu lado a assegurada existência do conjunto finito e controlável das faces do dado lançado em um jogo.

Outro nome já mais tardio que aparece em um ensaio seu é Giammaria Ortes, um padre “aritmomaníaco” bastante excêntrico do século XVIII que, junto a outros estudos sobre comportamentos sociais e embates filosóficos, almejava calcular a matemática e a geometria de todos os fatos, pensamentos e sentimentos humanos, inclusive a dor e o prazer. Seu retrato é desenhado na introdução ao livro *Calcolo sopra la verità dell’istoria e altri scritti*: pensador pessimista, escritor amargo, perscrutador de uma visão da existência humana como máquina, tinha por clássico fechamento de seus escritos a expressão “Quem sabe dizer se estou fingindo?”³⁹, tributária, segundo Calvino, do universo teatral por ele apreciado. Interessante paradoxo de um matemático da natureza dos homens, de seus gestos, opiniões e relações com a economia e a política, emprestando a máscara do ator para criar um mistério sobre a veracidade do que escrevia:

Construtor de sistemas e de mecanismos, Ortes não podia ter uma inclinação especial pela história, ao contrário, pode-se dizer que pouco conhecia do que era a história. (...) Mas, nas conclusões de “Cálculo sobre a verdade da história”, Ortes revela um desejo de conhecimento cósmico voltado ao detalhe infinitesimal e irrepetível: ele, que sempre tende a exaurir o humano em uma álgebra de elementos abstratos, aqui condena toda pretensão de conhecimento geral que não seja baseado em uma inatingível soma de todas as experiências particulares.⁴⁰

Nesse trecho é apresentado o embate entre “elementos abstratos” e “experiências particulares” depois desenvolvido na leitura de Lévi-Strauss. As

³⁹ Ibid., p.899. “Chi mi sa dir s’io fingo?”

⁴⁰ Ibid., p.902. “Costruttore di sistemi e di meccanismi, Ortes non poteva avere una speciale inclinazione per la storia, anzi, si può dire che poco capiva di cosa la storia fosse. (...) Ma nelle conclusioni del *Calcolo sopra la verità dell’istoria*, Ortes rivela un desiderio di conoscenza cosmica puntata sul dettaglio infinitesimale e irrepetibile: lui che sempre tende a esaurire l’umano in un’algebra d’elementi astratti, qui condanna ogni pretesa di conoscenza generale che non sia basata su un’irraggiungibile somma di tutte le esperienze particolari”.

determinações conceituais de Ortes surpreendentemente se desdobram em uma multiplicidade de seres e situações, ligando dois movimentos contrários, porém recíprocos: o da equação matemática que sustenta as múltiplas possibilidades e o da percepção de um todo tão multifacetado quanto inatingível. Ortes, em seus textos repletos de cálculos e conceitos, e Calvino, em seus ensaios sobre esses cientistas-filósofos-literatos, chegam à conclusão de que os resíduos sempre persistem, o sistema nunca é perfeito e a linguagem deve estar disponível às imperfeições e às particularidades que fogem à regra. Se é a disciplina algébrica do humano e de todo o seu conhecimento que é privilegiada, depara-se, mais cedo ou mais tarde, com o “detalhe infinitesimal” que não se deixa sistematizar. Se é a variedade de experiências, estilos e tradições que se quer percorrer, sem pretensão à abstração e à sistematização, é a própria dimensão ancestral do conhecimento e do homem que se perde.

Calvino, cercando-se dos cálculos matemáticos de mapeamento do mundo de Cardano e Ortes, pouco afeitos à historicização, e dos tratados do cientista menos antropocêntrico do grupo, Galileu, indiscutível observador do cosmo, vive dia a dia, texto a texto, essa tensão entre máquina e mito, entre vontade de controle e a sensação de ter de admitir que algo sempre escapa às intenções prévias. Enquanto a teoria da probabilidade e das unidades infinitesimais já estava toda contida nos textos de Cardano e Ortes, a chegada do homem à Lua em 1969 não poderia ser pensada sem Galileu. Afinal, foi em sua inteireza imperfeita, em sua beleza repleta de deformidades, em sua superfície não mais lisa e luminosa, mas perfurada por crateras, que ela foi perscrutada pelo telescópio do observador. Calvino valoriza essa postura destemida de quebrar a longa tradição da Lua como mero adereço mágico, que servia para enlevar jovens apaixonados, descrevendo-a como realmente era e deveria ser vista. Por isso, no texto “Il libro della natura in Galileo” (1985), ele cita justamente a passagem em que o astrônomo afirma sua satisfação intelectual com a natureza mutável da Lua e de outros corpos celestes:

Eu não posso ouvir sem grande admiração, e direi grande repugnância do meu intelecto, atribuírem aos corpos naturais integrantes do universo, como de grande nobreza e perfeição, o estado impassível, imutável, inalterável etc, e, ao contrário, acharem

de grande imperfeição o estado alterável, volúvel, mutável etc. Eu prefiro considerar a Terra nobilíssima e admirável pelas tantas e tão diversas alterações, mutações, gerações etc, que nela acontecem incessantemente (...).⁴¹

Não só Calvino como muitos outros intelectuais estavam de olhos atentos ao céu, devido principalmente aos fatos históricos mais marcantes daqueles últimos anos, de intensa repercussão mundial. Todos se pronunciavam sobre as idas de astronautas ao espaço e comentavam nos diversos meios de comunicação as consequências imediatas e futuras da exploração humana na Lua e em Marte. Em 1976, o assíduo leitor de Galileu redige um artigo sobre a primeira fotografia colorida disparada pela sonda americana *Viking 1*° da superfície do planeta vermelho. O acontecimento faz com que se reflita sobre as inúmeras ilusões criadas pelas histórias de toda uma literatura de ficção-científica, que estavam sendo apagadas com a descoberta de que o outro planeta, com o qual tanto se sonhara, era um deserto sem graça e sem vida.

⁴¹ GALILEU, *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, 2003, *apud* S1, p.858. “Io non posso senza grande ammirazione, e dirò gran repugnanza al mio intelletto, sentir attribuir per gran nobiltà e perfezione a i corpi naturali ed integranti dell’universo questo esser impassibile, immutabile, inalterabile, etc., ed all’incontro stimar grande imperfezione l’esser alterabile, generabile, mutabile, etc.: io per me reputo la Terra nobilissima ed ammirabile per le tante e sì diverse alterazioni, mutazioni, generazioni, etc., che in lei incessabilmente si fanno (...)”.

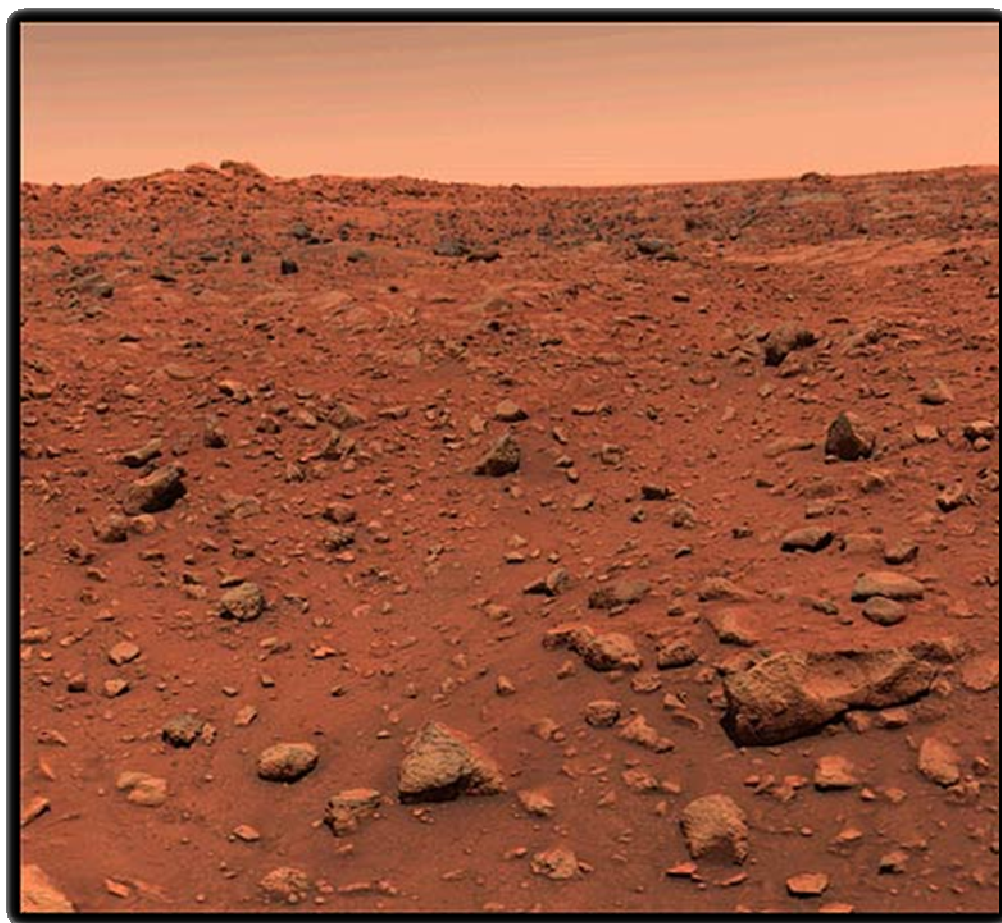


Figura 2. Fotografia tirada pela sonda americana Viking 1^o sobre a superfície de Marte

O ensejo era propício para que Calvino deixasse mais uma vez registrada sua crítica a uma ficção-científica como “literatura de segunda ordem” e sua admiração pelas “límpidas páginas”⁴² de Galileu sobre os satélites de Júpiter. O tom do ensaio é de preocupação com os desertos também existentes em nosso planeta, representativos de nossa condição contemporânea de carestia e de catástrofe.

Em outro texto motivado pela ocasião da morte do astronauta Von Braun, participante da missão com o Apolo 11 que havia chegado à Lua, o escritor põe em questão as conquistas espaciais dos últimos anos, contrastando-as em seu esplendor e sucesso

⁴² S2, p.2289. “letteratura di second’ordine” / “límpide pagine”.

científico-tecnológico com as desordens e os problemas terrestres da humanidade, cogitando se, agora que o homem estava no domínio do espaço extraterrestre autorregulado em suas leis físicas, seria possível simplesmente concluir que algo melhoraria na Terra:

Mas hoje precisamos nos perguntar quanto vale uma inteligência teórica e prática tão refinada, quando ninguém sabe sequer por onde começar a afrontar os tantos problemas entrecruzados que surgem a cada minuto: crescimento demográfico, crise alimentar, desigualdade das riquezas e das capacidades produtivas entre as várias partes do mundo.⁴³

Calvino se mostra desiludido, não concordando com a analogia que muitos haviam estabelecido naquela ocasião entre Von Braun e Cristóvão Colombo, descobridor do Novo Mundo. Para ele a conquista histórica dos territórios coloniais apresentaria vantagens irreversíveis para a humanidade, como as riquezas culturais e a noção de homem que se reinventava, ao passo que a conquista do espaço não havia ainda demonstrado sua relevância para o futuro dos territórios e homens na Terra. O homem havia chegado à Lua, mas e agora? “O céu se torna o espelho da luta cruel pelo domínio entre as nações, o desfogo dos problemas não resolvidos aqui embaixo...”⁴⁴. O que fazer com o conhecimento do espaço como sistema perfeito, antes hipótese teórica, agora descoberta prática? Como resolver os mesmos velhos problemas humanos, que pareciam só se repetir fora do planeta? As dificuldades de compreensão das coisas persistiam. Calvino tinha de dar conta de fatos socioeconômicos emaranhados, confusos, interdependentes. A inteligência conquistada para arremessar o homem para fora do planeta só seria útil se ajudasse a entender o mundo não-escrito.

O impulso motivador do texto “La conquista dello spazio” de Maurice Blanchot (1964), publicado em *Il Menabò*, parece também ser o de avaliar os ganhos da ida do homem à Lua e ao espaço, lugar do antigo céu divino, sagrado e inviolável, tornado um

⁴³ Ibid., p.2316. “Ma oggi siamo costretti a chiederci cosa ci vale una così raffinata intelligenza teorica e pratica, quando nessuno sa nemmeno da che parte cominciare nel fronteggiare i tanti problemi concatenati che incombono a breve scadenza: crescita demografica, crisi alimentare, disuguaglianza delle ricchezze e delle capacità produttive tra le varie parti del mondo”.

⁴⁴ Ibid., p.2318. “Il cielo diventa lo specchio della lotta spietata per il predominio tra le nazioni, lo sfogo dei problemi non risolti quaggiù...”.

lugar de pura conjectura científica. Mas tinha por ensejo ponderar sobre as dificuldades de o homem pôr em questão o seu pertencimento à terra, onde estão suas raízes. Por isso, diz Blanchot, Yuri Gagarin ter se sentido sem parâmetros para relatar sua experiência como primeiro homem a viajar ao espaço em 1961, preenchendo seu discurso, tão esperado por milhares de pessoas ao redor do mundo, mais com titubeios e pausas do que com palavras certas que pudessem expressar exatamente o que era olhar para o seu planeta “de fora”. E isso realmente não teria importância, porque, mais do que saber o que e como contar, Gagarin parecia simbolizar a oportunidade de simplesmente dizer, através de suas hesitações, que a verdade sobre as coisas, tanto quanto os próprios homens, era nômade e não estava mais enraizada como antes.

Eugenio Montale (1996), por sua vez, escolhe exatamente os mesmos elementos que instigavam Calvino nesse panorama de conquistas tecnológicas dos anos 60. No texto “Luna e poesia” de 1969, reflete sobre as consequências das novidades científicas advindas das disciplinas exatas para as outras áreas de conhecimento e, sobretudo, para a arte. Ele não acreditava que a vida humana progredia com a chegada do homem à Lua e que os valores de referência, inclusive a própria Lua, mudariam radicalmente: ela continuaria sendo uma imagem privilegiada de tantos desejos humanos, de tantos presságios e destinos. A ideia de fundo do texto é, como se vê, a da autonomia da arte em relação à ciência. Nesse ponto vemos uma distinção. Enquanto Calvino aplaudia especificamente o caráter desmistificador da ciência de Galileu e de outros em relação à Lua e a toda uma ativa tradição poética que a enaltecia, Montale reiterava a continuidade do astro celeste como símbolo imaginativo e sentimental.

Ainda escrevendo sobre os mesmos episódios históricos, também Calvino questiona-se sobre o que lhe parecia naquele momento o mais importante: o homem. Estava disposto à ciência, dedicado à literatura, curioso pela aproximação das duas, mas para o fim único de responder às urgências do homem contemporâneo – mesmo que duvidando fortemente do antropocentrismo, junto com Galileu. Assim revela em “Due interviste su scienza e letteratura”:

Claro que sei que certamente eu não escapo do humano, mesmo não me esforçando para transpirar humanidade por todos os poros. As histórias que escrevo se constroem dentro de um cérebro humano, através de uma combinação de signos elaborados pelas culturas humanas que me precederam.⁴⁵

Esse depoimento reitera a garantia de uma presença humana na maquinaria literária, desta vez na própria autoria, mesmo que automatizada pelos processos de decodificação e síntese lógica do espaço e do tempo não-escritos. As narrativas responderiam a esses processos sem, no entanto, saírem completamente do domínio de uma cognição humana: o cérebro como tabuleiro de xadrez de “Cibernética e fantasmas” dá lugar ao cérebro que, ainda respondendo à combinatória do determinismo cultural, transpira humanidade, lida com fatores que lhe são próprios e incontornáveis e se relaciona diretamente com a outra parcela de humanidade constitutiva da literatura:

A literatura constroi figuras autônomas que podem servir como elemento de confronto com a experiência ou com outras construções da mente. É só através da reflexão do leitor que a literatura pode se transformar em uma atividade moral, isto é, só através de um confronto dos valores que o leitor busca com aqueles que a obra literária parece sugerir ou implicar.⁴⁶

A importância do leitor reaparece em meio às discussões da escritura de Galileu, um símbolo de prosa que aliava hipóteses e comprovações físicas a narrações e descrições inventivas. O leitor, na verdade, teria de saber escolher o melhor confronto com essa escritura, para o mais crítico questionamento sobre o mundo por vir. Desse confronto entre os valores de um e outro lado surgiria a força moral da literatura, principalmente pelo contato com “outras construções da mente”, como diz no trecho. A literatura, aos olhos de Calvino leitor de Galileu, precisava estar constantemente empenhada em observar, atestar e

⁴⁵ S1, p.234. “Tanto so già che dall’umano non scappo di sicuro, anche se non mi sforzo di trasudare umanità da tutti i pori: le storie che scrivo si costruiscono all’interno d’un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto”.

⁴⁶ Ibid., p.236. “La letteratura costruisce delle figure autonome che possono servire come termine di confronto con l’esperienza o con altre costruzioni della mente. È solo attraverso questa riflessione del lettore che la letteratura può collegarsi a un’attività morale, cioè solo attraverso un confronto dei valori che il lettore cerca con quelli che l’opera letteraria sembra suggerire o implicare”.

refutar, consciente de que esses movimentos são amplos, complexos e coletivos, exigindo que os homens aos quais ela se dirigiria também se empenhassem na instauração de um sentido crítico, histórico, moral da narrativa.

Narrativa que nos textos ensaísticos do escritor nunca deixa de ser geometria, lógica, cálculo, rigor, sendo também, mas *bem menos frequentemente*, multiplicidade, particularidade, exceção, descontrole. O próprio Galileu ensina que essa mescla pode e deve acontecer. E Calvino o acompanha, discutindo ainda sua obra nos últimos textos que escreveu, citando-o em quase todas as propostas para o próximo milênio das conferências de Harvard. Seguindo o seu rastro pelas dezenas de outros autores citados, vemos que o astrônomo marca presença na lição “Leveza”, com seu modelo bastante sintético e sem peso, o alfabeto, a ser contraposto ao mundo não-escrito, assim como tinham feito Leopardi e Cyrano de Bergerac, e agora a ciência levíssima dos neurônios, neutrinos e bits. Ou com sua “Rapidez”, sua agilidade de raciocínio em uma escrita concisa, essencial e de precisão ficcional, comprovada por seu *Il Saggiatore*. Ou então quando, em “Multiplicidade”, os diversos saberes, códigos e explicações com os quais a literatura do último século tentava criar uma visão multifacetada do mundo remetem à época da ciência antiga e à figura de literato-cientista-filósofo de Galileu. Figura múltipla, autores múltiplos. É com este olhar sobre uma literatura que faz “falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa sobre a calha, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico”⁴⁷, que continuaremos explorando suas relações com a ciência.

⁴⁷ Ibid., p.733. “parlare ciò che non ha parola, l’uccello che si posa sulla grondaia, l’albero in primavera e l’albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica”.



Figura 3. *Eclairage nocturne* – Fotografia de Laurent Laveder

2.2. Cosmologias do homem primitivo: mito em Lévi-Strauss e Pavese

Em uma entrevista a Daniele Del Giudice de 1978, Calvino responde:

Mas qualquer ilusão de harmonia nas coisas contingentes é mistificatória, por isso é preciso buscá-la em outros níveis. Assim, cheguei ao cosmo. Mas o cosmo não existe, nem mesmo para a ciência, é só o horizonte de uma consciência extraindividual, onde superar todos os chauvinismos de uma ideia particularista do homem, e talvez alcançar uma ótica não antropomorfa. Nessa *ascensão* nunca senti nem satisfação temerosa, nem contemplação. Ao invés disso, senti responsabilidade pelo universo. Somos o elo de uma cadeia que se inicia em escala subatômica ou pregaláctica. Dar aos nossos gestos, aos nossos pensamentos a continuidade do

antes de nós e do depois de nós é uma coisa em que acredito. E gostaria que isso fosse extraído do conjunto de fragmentos que constituem minha obra.⁴⁸

O espírito geral da conversa já era o de um balanço de sua obra, porque publicava desde os anos 40 e tinha muitos projetos e histórias na bagagem. Ele havia participado do movimento de resistência antifascista como narrador de vários contos brotados dos campos vigiados, das emboscadas e peripécias, de toda a escassez e a violência da guerra. O seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), colocava em cena um garoto sardento e malcriado, Pin, para falar da carência, da incompreensão e da vontade de descobrir explicações para coisas misteriosas, provocadas pela batalha. Pin acaba por exercer dentro do romance o papel do narrador que atrai para junto de si sua comunidade, com a grande variedade de histórias e canções que conhece, como os antigos narradores orais das tribos. Calvino também já tinha completado sua famosa trilogia *I nostri antenati* (1960), consagrando-se, com seu visconde partido ao meio, seu barão nas árvores e seu cavaleiro inexistente, como escritor fabulista ou fantástico, epíteto adquirido precocemente. Até suas narrativas cosmicômicas já estavam “velhas”, agora que se falava de *Il castello dei destini incrociati* (1969) e *Le città invisibili* (1972), livros em que o escritor teria realizado performances narrativas e descritivas mais intensas. É preciso ter em vista tão longo e variado percurso para contextualizar aquele “cheguei ao cosmo”, que continua demarcando o momento cosmicômico como passagem bastante significativa em meio a outras obras tão autônomas e particulares.

Desse trecho depreende-se o problema do antropocentrismo, que Calvino pensava ser papel da literatura superar. O homem deveria ser visto como um dos elos da extensa cadeia de seres, substâncias e matéria que constituem o universo, uma variedade de vida que se relaciona com seus pares e com o mundo de um modo determinado, possuindo

⁴⁸ S2, pp.2830-1. “Ma ogni illusione d’armonia nelle cose contingenti è mistificatoria, perciò bisogna cercarla su altri piani. Così sono arrivato al cosmo. Ma il cosmo non esiste, nemmeno per la scienza, è solo l’orizzonte di una coscienza extraindividuale, dove superare tutti gli sciovinismi di un’idea particolaristica dell’uomo, e raggiungere magari un’ottica non antropomorfa. In questa *ascesa* non ho mai avuto né compiacimento panico né contemplazione. Piuttosto senso di responsabilità verso l’universo. Siamo anello di una catena che parte a scala subatomica o pregalattica: dare ai nostri gesti, ai nostri pensieri, la continuità del prima di noi e dopo di noi, è una cosa in cui credo. E vorrei che questo si raccogliesse da quell’insieme di frammenti che è la mia opera”.

pontos de vista (narrativos, sobretudo) condizentes com sua existência. E que certamente não eram os únicos pontos de vista possíveis, mas talvez o fossem até então na literatura dos dois últimos séculos, principalmente quando se tratava de narrativas tendencialmente realistas, com foco em problemas “humanos”, fossem eles históricos, sociais, econômicos, morais. Chegar ao cosmo era tentar o distanciamento, o estranhamento de perspectiva, a desmistificação e a desconfiança direcionadas à tradição de tantos romances do homem sobre o homem. Tarefa que punha necessariamente em xeque o sentido clássico de se contar a História, fluido, linear, causal e universalizante, como se também só existisse um sentido de Homem.

Calvino esclarece a Del Giudice que o cosmo alcançado não despertava interesses verdadeiramente analíticos, técnicos, investigativos, senão aquele de poder ver de modo diverso, despido das convenções e dos preconceitos usuais. Oportunidade que também valeria para a ciência, como se a veracidade de todo aquele espaço físico tão longínquo e maior do que o mundo cotidiano não valesse senão como espaço mental, onde pôr à prova outras perspectivas científicas e literárias. Essa visão do escritor desconstrói o senso comum de que a ciência propenderia unicamente ao empirismo, à quantificação ou à comprovação perceptiva e lógica de seus objetos, e a literatura à pura inspiração ou ao temor suscitados por fenômenos desconhecidos. “Nem satisfação temerosa, nem contemplação”. O cosmo prevalece em Calvino como diversidade de imagens, como espaço da linguagem.

Pensando nesses elementos, podemos ler um artigo escrito pelo próprio Del Giudice que recupera a ideia de Calvino não ser um escritor *romanesco*, no sentido de não acreditar na viabilidade da representação realista ou naturalista dos grandes romances do século XIX para a narratividade literária moderna. Para o crítico, Calvino teria percebido a não coincidência entre palavras, estruturas e pontos de vista, de um lado, e “coisas reais”, de outro, evidenciando em sua obra a natureza de elaboração artesanal da linguagem, da combinação do alfabeto. Por isso, em contraposição ao *romanesco*, Del Giudice o denomina escritor “maneirista” ou “diurno”⁴⁹, desinteressado da mimese do espaço e do tempo praticada nos romances tradicionais, porque via potencialidades a serem exploradas

⁴⁹ DEL GIUDICE, 1990, p.27

em outros mecanismos, como a evidenciação do modo de se operar o próprio enquadramento ficcional, o recorte e o encadeamento das histórias.

Essa discussão poderia prosseguir pela recuperação das origens da explícita renúncia de Calvino em escrever romances, ou um certo tipo de romance, que nos levaria aos seus primeiros debates ainda nos anos 50 a respeito da necessidade de a literatura avançar em seus modelos e superar os romances extensos, sérios, realistas do século XIX. Mas como esse não é o caso aqui, vale a pena ressaltar que o termo “romanesco” em seu discurso adquire exatamente o significado oposto ao empregado por Del Giudice. Romanesco, de acordo com os primeiros textos teóricos importantes do escritor, significa um proceder narrativo ainda distante dos romances efetivos, um modo de narrar plural em sua tendência ao aventuroso, ao impulso amoroso entre os personagens, à força poética, visual de uma ação, todos pilares de qualquer trama de romance, sem um modelo prévio e global de um único gênero. No ensaio “Mancata fortuna del romanzo italiano” (1953), por exemplo, encontramos o romanesco como não-romance e como origem genealógica positiva dos romances a serem escritos nas décadas seguintes, que não incorreriam nem no lirismo intelectual exacerbado, nem no objetivismo narrativo artificioso. O que diz mais do que essa declaração, no entanto, é a imagem criada em outro ensaio, “Le sorti del romanzo” (1957), para fazer ver o contraste entre os romances oitocentistas e uma nova narrativa que deveria surgir, menos confiante na representatividade do real: “Tem o Thomas Mann, pode-se objetar. Sim, ele compreendeu tudo ou quase tudo do nosso mundo, mas se debruçando de uma altíssima balastrada do século XIX. Nós olhamos o mundo nos precipitando pelo fosso das escadas”⁵⁰. A diferença crucial quanto à solidez e ao distanciamento dos lugares de observação dos antigos e novos romancistas marcava fortemente a necessidade de a literatura pós-manniana prestar contas com a velocidade, a instabilidade, o risco. É útil, portanto, ter em vista, ainda que de forma esquemática, essa posição de Calvino contra a perpetuação dos romances tradicionais do século XIX no século XX, para circunscrever ainda mais sua resistência ao antropocentrismo e ao realismo e naturalismo dele oriundos, e sua chegada ao cosmo.

⁵⁰ S1, p.1513. “C’è Thomas Mann, si obietta; e sì, lui capì tutto o quase del nostro mondo, ma sporgendosi da un’estrema ringhiera dell’Ottocento. Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale”.

Além de leitor de estudos mais antigos com forte teor científico e equilibrado sabor poético, anteriores à ciência moderna, ele também se envolverá com livros recentes de história e filosofia da ciência e, notadamente, de etnologia e antropologia, dos quais irá recolher ao longo dos anos mais argumentos para pensar a existência do homem no universo sob novas perspectivas. Perspectivas que valiam justamente como perspectivas, mentais, móveis, desafiadoras e refutáveis, e não como vias de acesso a um saber inquestionável ditado pelos cientistas. Alguns desses livros o ajudarão mais ainda em sua escavação de materiais potencialmente literários, por também oferecerem uma sintonia adequada entre os saberes e as linguagens das duas culturas. As novas teses científicas e a forma como eram apresentadas ao público serviam em conjunto, de modo indissociável, a Calvino leitor de ciência. Um leitor que procura com precisão dentro da ciência apenas aquilo que lhe interessa para pensar e escrever literatura, para encontrar diferentes modos de narrar.

Além disso, estimulada principalmente pelas pesquisas formalistas e estruturalistas, a discussão sobre as narrativas nas culturas primitivas iniciada com “Cibernética e fantasmas” ganha novos contornos, conduzindo a um significado de mito complementar àquele do ensaio. Lá se transmitia a ideia de uma linguagem fora dos limites impostos pela combinatória restritiva dos elementos predeterminados, como se sempre existisse a chance de criar um novo mito a partir de algo nunca dito antes. Agora os mitos são vistos principalmente como linguagem já consolidada, significado cristalizado e tornado também sistema combinatório, estrutura mental e cultural dos povos estudados e de seus ricos patrimônios de lendas cosmogônicas. Assim, além da referência a um valor mítico constantemente atualizado pela relação do homem com a linguagem e o mundo, voltado à permanente possibilidade de, em um instante da escrita literária, encontrar ou reencontrar uma forma verbal que se sente “inaudita”, “inédita” e, ao mesmo tempo, “polissêmica”, encontramos também em Calvino o mito intrínseco à ancestralidade humana, como modelo narrativo com certas características reconhecíveis, recorrentes em épocas e espaços diversos, que ganham mais e mais variações, porém passíveis de classificação. Esses dois sentidos de mito, como pré-forma e forma sucessivamente, um como experiência e manipulação, outro como fábula e repetição, indistinguíveis, na

verdade, dentro da própria escrita ou da própria leitura, reaparecerão principalmente nos textos em que discutirá os trabalhos de Lévi-Strauss e de Pavese.

Como colaborador do jornal *la Repubblica*, ele escreve uma resenha ao livro *La Nouvelle Alliance - Métamorphose de la science*, de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, que seria publicado na tradução italiana pela Einaudi. O escritor sublinha, nesse trabalho de 1979 realizado pelo químico russo e sua colega de pesquisa, o teor apaixonado das análises que refutam a separação entre as “duas culturas”, entrecruzando no mesmo discurso principalmente perspectivas científicas e filosóficas, mas também poéticas. Calvino se mostra entusiasmado com o livro, já que em muitos momentos se sente convencido de sua força intencionalmente filosófica, sem artificialismo ou pedantismo, perigos dos quais o escritor se defendia:

Ora, devo dizer que a minha primeira reação quando vejo as enunciações de um cientista tendendo ao “poético” é um gesto de desconfiança. Uma das primeiras regras da nossa (ou, ao menos, da minha) educação intelectual dita, na verdade, que a ciência deve se apresentar com a sua cara mais dura e elementar. Se dos resultados de seu proceder impassível escapa o que eu poderia considerar uma sugestão poética, recebo-a cordialmente, mas devo ser eu a descobri-la. Se é a própria ciência que me diz: “veja como sou poética!”, eu não aceito, e até tenho uma reação de desprezo.⁵¹

Essa declaração revela o processo de transformação que Calvino acreditava ser possível em seu contato como escritor com a ciência, tomando-a, nesse caso, como um discurso impassível e bruto a ser depurado para que dele se extraísse poesia. Ele conseguia, como leitor de Galileu, encontrar ali poesia por si mesmo, ainda que o cientista tivesse ele também demonstrado uma consciência literária importante para que a metamorfose acontecesse. Prigogine e Stengers teriam igualmente permitido que seu texto provocasse com certa naturalidade a disposição no leitor de recolher literatura em meio à bruteza. Essa

⁵¹ S2, pp.2039-40. “Ora, devo dire che la mia prima reazione quando vedo le enunciazioni d’uno scienziato inclinare verso il ‘poetico’ è un moto di diffidenza; uno dei primi punti fermi della nostra (o almeno della mia) educazione intellettuale vuole infatti che la scienza ci si presenti col suo volto più burbero e disadorno; se dai risultati del suo impassibile procedere salta fuori quella che sarà da me considerata una suggestione poetica, la saluto come benvenuta, ma devo essere io a scoprirla; se è la scienza stessa a dirmi: ‘hai visto come sono poetica!’ io non ci sto, anzi ho una reazione di rifiuto”.

passagem de uma a outra dependeria, portanto, das intenções do escritor que vive dentro do leitor de ciência e poderia suscitar, inclusive, desconfiança e desprezo. Tal ponto de vista privilegia a disparidade entre ciência e literatura, colocando-as em seus lugares usuais, a primeira em seu “proceder impassível”, a segunda como beleza e inventividade – o que entra um pouco em choque com outras considerações do escritor a respeito de uma ciência plenamente consciente da provisoriedade de seus resultados e da parcialidade de sua linguagem, e de uma literatura bastante imbuída de um espírito bruto e impassível.

Recuperando os passos históricos descritos por Prigogine e Stengers, desde os primeiros pressupostos científicos dos antigos gregos e os principais precursores das teorias sobre a vida do homem e as leis da natureza, como Newton e Galileu, até as últimas descobertas da termodinâmica, a entropia, a irreversibilidade e a perda de calor do cosmo, Calvino percebe, em meio a esse discurso, a forte presença de escritores e filósofos, como Diderot, Kant, Nietzsche e Michel Serres. Os pesquisadores haviam revertido a conclusão pessimista de Jacques Monod (1971) de dez anos antes, sobre a solidão acidental e marginal da espécie humana na Terra, em um otimismo filosófico-científico que postulava a vida humana como passagem necessária, que abriria perspectivas improváveis e, por isso mesmo, interessantes. Assim como o próprio Serres recebia com ânimo a publicação de *La Nouvelle Alliance* em sua resenha no *Le Monde*, exaltando a circunstancialidade e a imprevisibilidade na compreensão do mundo e de si mesmo, Calvino também sentia surpreendentemente renovada a relação entre ciência e literatura, pois atestava a possibilidade de a primeira transitar por questionamentos filosóficos e literários de forma consistente, sem atritos. Isso não impede o escritor de deixar bem claro no depoimento acima que existem duas discursividades distintas e que forçar sua conjunção só surtiria efeitos repulsivos: é o leitor quem deve decidir se a ciência é também poesia ou não.

Cinco anos depois, ainda em *la Repubblica*, publica um artigo sobre *Fato antigo e fato moderno*, livro de Giorgio de Santillana que, centrado na história do pensamento matemático e astronômico desde seus primórdios antes da escrita, cede espaço considerável à imaginação literária e ao mito como linguagem de teor científico. Na verdade, esse trabalho de Santillana serviria como síntese dos pressupostos longamente desenvolvidos em sua obra mais conhecida, *Il mulino di Amleto*, traduzido na Itália em

1984, e se iniciava com uma conferência de 1963 proferida na mesma *Associazione Culturale Italiana* em que, quatro anos depois, Calvino seria ouvido com seu “Cibernética e fantasmas”. Foi naquela oportunidade que ele conheceu as ideias de Santillana, aliando-as às suas, em uma tese central: “nenhuma história e nenhum pensamento humanos podem acontecer, senão situando-os em relação a tudo o que existe independentemente do homem; a ideia de um saber no qual o mundo da ciência moderna e o da sabedoria antiga se reunifiquem”⁵².

Ciência moderna e sabedoria antiga, episteme antiga e literatura moderna. Religar esses elos perdidos no decorrer dos séculos era o que movia Santillana e Calvino para pensar o homem e o conhecimento, sempre de forma otimista. O primeiro, em seu trabalho de historiador das sabedorias dos povos africanos, astecas, gregos e latinos, voltadas à interpretação dos corpos celestes e dos signos do zodíaco como medidas de precisão e de certeza; o segundo, como leitor da história da ciência interessado pela reconjugação moderna dos saberes e seus critérios não antropocêntricos de precisão e de mitologia. Calvino, nessa leitura, condiz com os resultados da pesquisa de Santillana a noção antiga de “destino” como conhecimento empenhado da realidade física e consciência de seu poder inelutável sobre os homens: verdadeira definição do espírito científico aos olhos de Calvino, totalmente diversa da ciência como posse humana das forças naturais, na qual ainda se acreditava, dentro daquele humanismo criticado por Vittorini. É a ciência como um otimismo da razão, ciente, porém, de que outras forças intervêm, podendo derrotá-la.

A extensa investigação dos milhares de mitos de diversas sociedades que resultou na obra *Il mulino di Amleto* trazia como argumento conclusivo o fato de que a astronomia estaria na origem dos instrumentos científicos mais precisos e elaborados e, ao mesmo tempo, das histórias míticas mais indecifráveis. Ciência e literatura sobre um terreno comum; multiplicidade de narrativas com o mínimo de elementos:

⁵² Ibid., p.2088. “nessuna storia e nessun pensiero umani possano darsi se non situandoli in rapporto a tutto ciò che esiste indipendentemente dall’uomo; l’idea d’un sapere in cui il mondo della scienza moderna e quello della sapienza antica si riunifichino”.

Quanto mais seguimos os indícios – estrelas, números, cores, plantas, formas, poesia, música, estruturas – descobrimos a existência de um vastíssimo entrelaçamento de relações, que se estabelece em muitos níveis. Encontramo-nos no meio de uma multiplicidade retumbante, onde cada coisa reage e tem seu lugar e seu tempo estabelecidos. É como um verdadeiro edifício, uma espécie de matriz matemática, uma Imagem do Mundo que se acomoda em cada um dos muitos níveis, regulada em cada parte por uma medida rigorosa.⁵³

A natureza da investigação de Santillana evidentemente atraía Calvino, que também buscava se nutrir das conclusões teóricas de Propp e Lévi-Strauss extraídas de materiais culturais, rituais e narrativos semelhantes. Todos esses pesquisadores, conforme analisa o escritor, teriam conseguido o mérito de reduzir a “multiplicidade” à “matemática”, as variações e particularidades a “uma Imagem do Mundo”. Mas conclui em sua resenha ser difícil afirmar com clareza que partido toma Santillana em meio aos determinismos das culturas arcaicas e tecnológicas por ele estudadas, já que seu movimento dentre elas parece ora valorizar o pensamento pré-alfabético da antiga matemática e astronomia, ora fazer ver seus traumas psíquicos e preconceitos sociais; ora mostrar os valores e as possibilidades das sociedades altamente civilizadas, ora contabilizar suas perdas e seus efeitos colaterais. Não só em Santillana é difícil distinguir uma clara posição. Também Calvino, arriscando-se pelas máquinas e pelos mitos, entretete argumentos desfavoráveis à exacerbação de um dos polos, na tentativa de aproximá-los e não mais diferenciá-los como antes, mas nem sempre deixando que o seu posicionamento diante de uma possível unidade máquina-mito faça aflorar a vitalidade desse encontro. Sua argumentação assume muito frequentemente o movimento da dicotomia, ilumina preferencialmente as ambiguidades, titubeia entre as semelhanças que unem ciência e literatura e seus artificialismos. Nega uma relação forçada com a ciência que se faz poética, mas, ao mesmo tempo, encanta-se com a hipotética

⁵³ SANTILLANA, 2009, p.27. “A mano a mano che seguiamo gli indizi – stelle, numeri, colori, piante, forme, poesia, musica, strutture – scopriamo l’esistenza di una vastissima intelaiatura di rapporti che interessa molti livelli. Ci si trova all’interno di una molteplicità riecheggiante, ove ogni cosa reagisce e ha un suo luogo e un suo tempo stabilito. È come un vero e proprio edificio, una specie di matrice matematica, un’Immagine del Mondo che s’accorda a ognuno dei molti livelli, regola in ogni sua parte da una rigorosa misura”.

redução da literatura a uma “Imagem do Mundo” com letras maiúsculas, voltando, assim, a um patamar estritamente científico.

Baseando-se nessas afinidades conceituais, Pierpaolo Antonello (2005) afirma que o escritor teria estado mais propenso a concordar com as teorias de Santillana e Lévi-Strauss do que com as de Vico a respeito das origens comuns entre literatura e ciência. Isso porque os dois primeiros pesquisadores concordavam com as hipóteses historiográficas segundo as quais as narrativas míticas pré-modernas teriam derivado da matemática, o que explicaria as relações de geometria e as constantes literárias dessas práticas discursivas; ao passo que Vico considerava a poesia como o solo cognitivo comum da literatura e da ciência. Para Calvino, conforme já visto em “Cibernética e fantasmas”, a etapa primordial da criação poética era o número, o jogo predeterminado das funções narrativas.

A mesma curiosidade intelectual pelo passado e pela atualização da escrita híbrida desse passado, nem puramente científica nem puramente poética, pode ser vista na resenha publicada no *la Repubblica* em 1982 ao livro *L'Altro Mondo ovvero Stati e Imperi della Luna*, de Cyrano de Bergerac. Um dos pontos que mais chamam a atenção de Calvino nessa obra é, de novo, a heterogeneidade das formas cósmicas e biológicas a partir de elementos comuns que interligam seres inanimados e seres vivos. Bergerac fala da unidade de todas as coisas pela matéria que está sempre prestes a dar origem a um ser e pode, por milhares de motivos, dar origem a um outro, e Calvino percebe que “Essa combinatória de figuras elementares que determina a variedade das formas vivas liga a ciência epicurista à genética do DNA”⁵⁴. A combinatória discutida desde os anos 60 é aqui elevada à potência molecular, cujos elementos mínimos já estariam presentes na filosofia empirista e atomista de Epicuro, como formadores de variedades contínuas e descontínuas. Bergerac, nessa linhagem, explorando a relação secular entre homem e cosmo, seria um antecipador de muitas imagens da ficção científica.

Além disso, Calvino tenta acompanhar a materialidade da linguagem do escritor francês, enredada pelas especulações científicas de Copérnico, Giordano Bruno, Campanella, por ações e descrições inventivas, fantásticas, mas que “não quer tanto ilustrar

⁵⁴ S1, pp.821-2. “Questa combinatoria di figure elementari che determina la varietà delle forme viventi collega la scienza epicurea alla genetica del Dna”.

uma teoria ou defender uma tese, quanto movimentar um carrossel de invenções, que fossem equivalentes, no plano da imaginação e da linguagem, àquilo que a nova filosofia e a nova ciência estavam movimentando no plano do pensamento”⁵⁵. Conforme a denominação que lhe é dada nesse texto, a inventividade de Bergerac, que traduziria pensamento (tipicamente característico da filosofia e da ciência) em literatura, em imagem, em ficção, seria digna de um precursor do *conte philosophique* – gênero eminentemente francês do século XVII e reconhecidamente moralista, através de uma ironia e um sarcasmo bastante refinados. Calvino, portanto, considera Bergerac um ancestral de Carroll, Borges e Queneau, aqueles autores que, como vimos, estariam empenhados em subtrair o peso das ideias pela leveza do estilo. Percebemos o que está realmente sendo evidenciado quando lembramos, por exemplo, as descrições ricas em detalhes e sutilezas do episódio em que o narrador de *L’Altro Mondo*, tendo chegado à Lua, onde acreditava existir um outro mundo à semelhança do mundo terrestre, ouve de um dos habitantes daquele lugar as histórias das chegadas e partidas de visitantes anteriores. O primeiro deles teria sido Adão, homem primitivo que desejava abandonar a Lua e ir à Terra para fugir da fúria de Deus, após ter cometido o pecado de morder a maçã do conhecimento. As explicações dos procedimentos que teriam tornado possível a viagem contornam, na voz do personagem de Bergerac, as margens da lógica científica ali aludida, sem, no entanto, entrar em seu território:

Ora, naquele tempo, a imaginação do homem era tão forte, por não ter sido ainda corrompida por nada, nem pelas depravações, nem pelos alimentos crus, nem pela alteração das doenças, que então, tendo sido excitada pelo violento desejo de chegar àquele lugar, e tendo sua massa se tornado leve pelo fogo desse entusiasmo, ele se elevou, do mesmo modo que se vê os filósofos, quando sua imaginação está fortemente direcionada a alguma coisa, serem transportados no ar pelos entusiasmos que vocês chamam extáticos.⁵⁶

⁵⁵ Ibid., p.824. “non vuole tanto illustrare una teoria o difendere una tesi quanto mettere in moto una giostra d’invenzioni che equivalgano sul piano dell’immaginazione e del linguaggio a quel che la nuova filosofia e la nuova scienza stanno mettendo in moto sul piano del pensiero”.

⁵⁶ BERGERAC, 2004, p.35. “Or, en ce temps-là, l’imagination chez l’homme était si forte, pour n’avoir point encore été corrompue, ni par les débauches, ni par la crudité des aliments, ni par l’altération des maladies, qu’étant alors excité du violent désir d’aborder cet asile, et que toute sa masse étant devenue légère par le feu

Evidentemente estão aí presentes diversos elementos caros a Calvino, como a leveza adquirida através da “imaginação”, depois referida em *Lições americanas*; a relação dessa leveza com as leis físicas clássicas (a “massa” dos corpos), relação, na verdade, não só de contraste ou subversão, mas de potencialização literária da ciência; um tom cômico bastante refinado ao tratar dos voos mentais dos filósofos; e, finalmente, a topografia lunar. É criado, assim, um paralelo entre essa cosmogonia de Bergerac, segundo a qual o primeiro homem da Terra, Adão, é, na verdade, proveniente da Lua, narrada na oscilação entre ciência e literatura, e as outras cosmogonias descritas nas teses predominantemente científicas, mas também com traços literários, dos historiadores.

Ainda no território de suas leituras etnográficas e, sobretudo, de mitologias primitivas, Calvino escreve uma resenha especificamente sobre a cultura asteca no México, antes e depois da conquista espanhola, estudada por Marvin Harris em *Cannibali e re - Le origini delle culture* de 1980. Destaca já no início a vulgaridade de se estudar um tema como o canibalismo seguindo parâmetros eurocêntricos, já que a prática, como outras constitutivas dos povos antigos, envolve rituais religiosos e simbólicos que devem ser respeitados. E Harris teria tentado justamente entender a peculiaridade da dimensão em larga escala com que os sacrifícios humanos e o canibalismo haviam sido praticados pela civilização asteca, concluindo que o seu sistema de poder tinha encontrado na farta oferta de carne humana dos prisioneiros de guerra um mecanismo de controle sobre as classes privilegiadas, nobreza e soldados, para evitar uma crise política e o descontentamento com a figura do rei. Dessa forma, o antropólogo americano desenvolve seu discurso sobre as bases de um determinismo cultural, que explicaria o difícil equilíbrio entre recursos alimentares e crescimento demográfico, necessário às comunidades primitivas, através de fatores determinantes como a guerra, a supremacia masculina e o infanticídio feminino.

Calvino explora esse caráter materialista-cultural do estudo de Harris nas sociedades ocidentais posteriores, fazendo relações com a intensa prática do infanticídio durante a Idade Média e a Revolução Industrial, atenuada apenas pela percepção de que as crianças podiam servir como mão-de-obra dócil e barata. Essa leitura do livro *Cannibali e*

de cet enthousiasme, il y fut enlevé de la même sorte qu'il s'est vu des philosophes, leur imagination fortement tendue à quelque chose, être emportés en l'air par des ravissements que vous appelez extatiques”.

re permite tomar distanciamento do núcleo vicioso de valores e paradigmas eurocêntricos, e reconsiderar toda a história dos últimos séculos sob o prisma dos determinismos arraigados na aparição, destruição e sucessão dos ancestrais. Fica, assim, evidente o quão importante se faz para Calvino, nas leituras desses estudos predominantemente historiográficos, a reflexão por determinismos, por estruturas, por recorrências.

A figura do imperador asteca Montezuma mencionada na resenha sobre o livro de Marvin Harris já estava presente nas leituras do escritor alguns anos antes. Graças aos vários livros que recontavam a colonização espanhola do território mexicano, reconstruíam-se com riqueza de pormenores os fatos ocorridos no império de Montezuma, até sua ruína. Calvino havia lido *Historia de la Conquista de Nueva España*, escrita por Bernal Díaz, soldado espanhol que havia chegado ao México fazendo parte da empresa marítima comandada por Hernán Cortés. Constatando que era a ótica dos vencedores que impregnava esse tipo de historiografia havia muito tempo, o escritor se pronuncia sobre a necessidade de se recuperar outros documentos, fontes e crônicas da conquista, para que as narrativas fossem contadas pela ótica dos colonizados. Ao discutir essa prosa colonialista, ele insiste na imediata mobilização dos esquemas culturais de compreensão de uma dada situação como uma tendência geral, não só dos relatos de viagem e das narrativas históricas, como também das histórias do próprio povo asteca e de Montezuma, que tentavam entender a chegada de embarcações, pessoas e armas nunca vistas, completamente estranhas. E o choque das duas visões é a disputa entre cosmogonias bem distintas: o fim de uma era através da batalha entre o deus patrono dos astecas e o deus exilado vindo do Ocidente, de um lado; e o início de uma nova era através de relações políticas e bélicas complexas e, sobretudo, instáveis, de outro. Diversidades e adversidades deveriam ser reguladas nesse jogo entre as duas autoridades, Montezuma e Cortés, mas, segundo Calvino, esse era um jogo que não revelava apenas um vencedor. Isso é o que conclui em sua apresentação à biografia do imperador asteca escrita pelo estudioso inglês C. A. Burland:

Hoje sabemos quão efêmeras são as vitórias de Cortés, e quão irreparável a destruição que ele carregou consigo, enquanto a figura de Montezuma não aparece apenas sob a luz patética dos fracos e dos derrotados, mas sim fixada em uma tensão suspensa, como se o

jogo entre ele e seu inimigo estivesse ainda em andamento. Se uma vitória sua está excluída de início, não significa que sua derrota seja certa. Há em Montezuma uma atitude perplexa e receptiva, que sentimos próxima e atual, como a do homem que, na crise dos seus sistemas de previsão, busca desesperadamente manter os olhos abertos, compreender.⁵⁷

Essa passagem explicita que Calvino não falava apenas dos astecas e espanhóis, do confronto entre as crenças do império mexicano e o poderio tecnológico dos invasores estrangeiros, mas falava do jogo histórico nos anos 70, do mesmo desafio de enfrentar o desconhecido, ainda que as derrotas já estivessem prescritas e próximas. Ele comparava as histórias de batalhas das crônicas da colonização e dos livros de historiografia recém-publicados com os impasses dos vencedores e vencidos no mundo atual, as estranhezas, as previsões falhas, os choques culturais. Podemos ver mais claramente, na declaração acima, que suas leituras científicas, mais do que incentivar sua disposição epistemológica diante das antigas e novas histórias do homem, que sabemos ser legítima e profícua, serviam-lhe como possibilidades de resposta, rotas de fuga, caminhos alternativos de extrema atualidade para o enfrentamento intelectual e ficcional do mundo na segunda metade do século XX. A pertinência dos livros de Prigogine e Stengers, Santillana, Bergerac, Harris e, agora, de Burland está não só em seus materiais, suas fontes de estudo e suas análises a respeito de práticas culturais e científicas primitivas, mas principalmente nas suas formas modernas de concatenação dos discursos, de entrelaçamento de questões então relevantes sobre os homens e a construção de conhecimento, advindas de diferentes epistemes. Calvino reflete sobre as tribos, os sacrifícios humanos, os primeiros cientistas e a revolução dos saberes, descobrindo os mitos milenares para ele fundamentais. Mas também se dedica a observar atentamente como funcionava a escrita de Santillana e dos outros nesses processos narrativos, fossem eles mais ou menos históricos, científicos, literários, com seus pontos de vista mais ou menos antropocêntricos e com seus métodos mais ou menos estruturalistas,

⁵⁷ S2, p.2024. “Oggi sappiamo quanto le vittorie di Cortés sono effimere, e quanto irreparabile la distruzione che egli porta con sé; mentre la figura di Montezuma non ci appare soltanto nella luce patetica che ispirano i deboli e i vinti, ma fissata in una tensione sospesa quasi che la partita tra lui e il suo nemico fosse ancora aperta: se una sua vittoria è esclusa dall’inizio, non è che la sua sconfitta sia certa. C’è in Montezuma un’attitudine perplesso e ricettiva che sentiamo vicina e attuale, come quella dell’uomo che nella crisi dei suoi sistemi di previsione cerca disperatamente di tenere gli occhi aperti, di capire”.

que o atraíam intensamente nesse período. E que despertavam os seus interesses e as suas buscas como ficcionista.

Inclusive, simultaneamente ao texto sobre o livro de Burland, ele decide escrever sua própria versão das histórias envolvendo Montezuma e seu povo, sob a forma de uma entrevista que seria transmitida pela *Radiotelevisione Italiana S.p.A* e publicada na antologia *Le interviste impossibili* (1975) junto a uma outra com o homem de Neanderthal (embebida na comicidade que lhe é característica), e a mais entrevistas escritas por outros autores. O problema-chave do conto é justamente aquele que Calvino já havia levantado no ensaio, ou seja, a lógica ocidental que determina vencedores e vencidos contraposta à lógica da cultura asteca, ou, ao menos, à de seu sábio e venerado imperador, que relativiza os fatos históricos e sua pretensa irreversibilidade, apoiando-se nas crenças de um tempo cíclico e de prevalência da vontade dos deuses. “Era eu o vencedor, e não eles”⁵⁸, diz o Montezuma de Calvino, ao ser repetidamente interpelado pelo “Eu”-entrevistador sobre sua ingenuidade e fraqueza no enfrentamento dos inimigos espanhóis. A vitória estaria com os astecas no sentido de que eles, assim como faziam diante dos livros das profecias, das figurações de seus deuses e de qualquer outro dado fenomênico, tinham demonstrado a disposição de decifrar aquele mundo desconhecido, os invasores “que não tinham nome e cujo significado eu devia continuamente me questionar! Surgem no mar casas de madeira flutuando com asas de pano cheias de vento...”⁵⁹. Assim, com afirmações que, a cada vez, desmontavam a pergunta do entrevistador, revelando perspectivas diferentes de ver, por exemplo, os sacrifícios na cultura asteca ou a ganância dos europeus pela apropriação das riquezas, Montezuma simplifica em poucas palavras a sua lição, assumida inteiramente como sentido moral da escritura literária por Calvino:

Matá-los... Eu queria fazer algo mais importante ainda: pensá-los. Se conseguisse pensar os espanhóis, fazê-los entrar na ordem dos meus pensamentos, estar seguro de sua verdadeira essência, (...) só

⁵⁸ Conto posteriormente publicado em uma coletânea póstuma só de textos de Calvino. Cf. CALVINO, 2011, p.178. “ero io il vincitore, non loro”.

⁵⁹ Ibid., p.176. “che non avevano un nome e di cui dovevo continuamente domandarmi il senso! Appaiono sul mare case di legno galleggianti con ali di tela gonfie di vento...”.

então, poderia fazê-los meus aliados ou meus inimigos, reconhecê-los como perseguidores ou como vítimas.⁶⁰

A questão crucial, portanto, não era aquela defendida pelo entrevistador – um tipo de caricatura dos antropólogos, etnólogos ou historiadores obcecados pela resposta apressada que lhes confirme suas elaboradas hipóteses – da imperdoável ou inexplicável derrota de Montezuma. A questão era aprender a entender, a selecionar, a decodificar, encontrar linguagem para aquilo que era novo e que não se entendia ainda, conseguir (vitoriosamente) pensar o problema, construir um espaço de autonomia em relação a ele, e não massacrar vidas e roubar ouro gratuitamente, inconsequentemente. Ao final do conto percebemos que são postos frente a frente os paradigmas historicistas eurocêntricos e a visão de mundo de uma civilização dita “primitiva”, e, o mais importante, sem que os interlocutores cheguem a uma conclusão ou que os valores simplesmente se invertam, em um cenário espaço-temporal inverossímil. Calvino não dá resposta ao impasse de olhares tão antagônicos. Ele mantém a indeterminação, a duplicidade de modos de ver o mundo, o que, por um lado, é extremamente positivo, porque nega a unilateralidade interpretativa deixando as verdades em suspenso e as leituras em aberto; e, por outro, não deixa de ser restritivo e muito esquemático, porque uma verdade sobre o mundo é simplesmente substituída por duas em contraposição, impedindo que se chegue a um movimento reflexivo mais abrangente e multifacetado. A prioridade parece ser a simetria.

Nesse quadro variado de referências bibliográficas, destacam-se as constantes leituras da obra de Lévi-Strauss. O escritor já tinha mencionado os estudos do etnólogo junto às comunidades indígenas no ensaio “Cibernética e fantasmas”, aproximando-os, em certa medida, das análises proprianas das fábulas populares. Depois de algumas citações esparsas, volta a tratar de forma detida dos resultados das pesquisas de Lévi-Strauss, ao discutir a tradição das fábulas na Itália em “La tradizione popolare nelle fiabe” de 1973. Nessa ocasião, demonstra já ter lido *Anthropologie structurale* e os quatro volumes de *Mythologiques*, situando-os como marcos da retomada e da renovação das pesquisas sobre

⁶⁰ Ibid., p.183. “Ucciderli... Io volevo fare qualcosa di più importante ancora: pensarli. Se riuscivo a pensare gli spagnoli, a farli entrare nell’ordine dei miei pensieri, a essere sicuro della loro vera essenza, (...) solo allora, avrei potuto farmene degli alleati o dei nemici, riconoscerli come persecutori o come vittime”.

mitos, fábulas e contos folclóricos de muitas culturas. Em seguida, acompanhando as obras posteriores, percebe que o pensamento de Lévi-Strauss excede as barreiras impostas pela análise dos elementos estruturais das narrativas indígenas. A resenha à tradução italiana de *Le regard éloigné*, publicada em 1983, oferece um lugar de destaque à obra dentro e fora da chancela do estruturalismo, e explicita de forma elogiosa a filosofia de seu método de trabalho. Resumidamente, Calvino traça o retrato do pesquisador francês

como um dos poucos mestres que tentam nos ensinar não só a aplicação de um método, mas, sobretudo, a honestidade intelectual, a postura de partir da realidade do objeto para afirmar os instrumentos do conhecimento mais adequados, o olhar livre de decisões prontas, que sempre encontra um novo ângulo para alcançar a essência de cada conceito e cada problema.⁶¹

É justamente a postura de buscar uma explicação lógica para os fatos mais inexplicáveis que o atrai, a percepção e a identificação, em meio à multiplicidade de objetos, figuras, personagens característicos da cultura do outro estudada por antropólogos, etnólogos, arqueólogos, de um mecanismo de operações lógicas não predeterminadas pelo olhar do observador, que organizam, de alguma maneira, toda a variedade do patrimônio analisado, respeitando-o à medida que o escuta, que o deixa falar. O escritor tenta assumir uma postura intelectual de mobilidade do olhar que se lança sobre as coisas, de levar em conta a multiplicidade, a desordem, mas sempre destaca o “método”, os “instrumentos” e a “essência” como vias de acesso ao conhecimento. Mais uma vez ergue uma bipolaridade:

O olhar distanciado contém páginas importantes de precisão da filosofia implícita no método de L.-S.: nos seus dois aspectos de catalogação das particularidades físicas e práticas de cada ambiente, de onde provêm os mitos que ele estuda (plantas, animais, geografia, instrumentos, receitas de cozinha, meteorologia,

⁶¹ S2, pp.2067-8. “come uno dei pochi maestri che cercano d’insegnarci non solo l’applicazione d’un metodo ma pure l’onestà intellettuale, il partire dalla realtà dell’oggetto per mettere a punto gli strumenti di conoscenza più adeguati, lo sguardo sgombro da partiti presi che trova sempre un’angolazione nuova per raggiungere l’essenza d’ogni concetto e ogni problema”.

constelações), e, de outro lado, de esquematização de operações lógicas abstratas e universais.⁶²

Os mitos estudados por Lévi-Strauss resultavam de movimentos particularizantes e universalizantes, da união entre elementos típicos, específicos, identitários, e elementos lógicos de base, constitutivos do próprio homem, de sua mente e de sua capacidade de narração. Esse mito bipartido coincide, em certa medida, com aquele fortemente presente em “Cibernética e fantasmas”: um mecanismo combinatório de elementos dados e invariáveis que, a qualquer momento, pode extrapolar as possibilidades previstas, gerando diversidade, exceção, originalidade. Inclusive era o próprio narrador tribal que servia a Calvino de ponto de origem da longa cadeia de manipulações linguísticas e literárias que teriam atravessado culturas e gerações. Porém, justamente nessa travessia, muitos dos mitos indígenas das Américas pesquisados por Lévi-Strauss teriam permanecido circunscritos às práticas rituais e narrativas de seus povos, ou seja, distantes da escrita, na maioria das vezes, até os dias atuais, compondo um repertório de formas, imagens, linguagens e ouvintes muito diferente daquele que servia de parâmetro a Calvino, a ser renovado dentro da cultura ocidental letrada e suas várias tradições de gêneros, escritores e leitores, a fim de atingir novos mitos modernos. Além disso, os mitos do etnólogo pareciam também conter regras preestabelecidas até para o que possuíam de mais particular, como as variações dos nomes de frutos e lugares presentes nas histórias, determinadas geograficamente e culturalmente, e se constituíam como uma tipologia literária bem definida. Os mitos de Calvino, por sua vez, mesmo funcionando também como modelo narrativo, aparecem vinculados ao momento de ruptura da repetição sistêmica da linguagem, ao surgimento imprevisto de algo alheio ao jogo combinatório, mas dele dependente, podendo acontecer nas mais diversas tipologias e estilos. E sempre pela interferência do leitor. Portanto, mesmo que o mito de “Cibernética e fantasmas” se associe ao tabu, ao não-dito destinado ao lugar sagrado e ao comprometimento coletivo, em clara referência ao universo cultural, social e simbólico dos povos estudados por Lévi-Strauss, Calvino não perdia de vista em

⁶² Ibid, pp.2070-1. “*Le regard éloigné* contiene pagine importanti nella precisazione della filosofia implicita nel metodo di L.-S.: nei suoi due aspetti di catalogazione delle particolarità fisiche e pratiche d’ogni ambiente da cui provengono i miti che egli studia (piante, animali, geografia, strumenti, ricette di cucina, meteorologia, costellazioni) e dall’altra parte schematizzazione d’operazioni logiche astratte e universali”.

seus textos os parâmetros do mundo escrito e de todos os seus principais referentes – signos, leituras, editoria, tradução, circulação, crítica – na cultura ocidental moderna. Tabu e coletividade circunscritos pelas desafiadoras condições histórico-sociais do século tecnológico.



Figura 4. Fotografia de Araquém Alcântara

É possível explorar ainda a ligação do ensaio de Calvino com sua leitura do método de Lévi-Strauss, que perscrutava elementos mentais e linguísticos primários na densidade narrativa oralmente transmitida entre os povos por ele observados, em um texto do mesmo período sobre o trabalho historiográfico de Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*. Uma passagem em especial alia ao perfil de Lévi-Strauss (em relação ao qual Calasso manteria certas reservas) as noções mais caras a Calvino naquele momento, como o não-antropocentrismo, a descontinuidade cibernética e o jogo infindável entre modelos lógicos e transfiguração inventiva:

Quanta honestidade intelectual existe em Lévi-Strauss, quanta capacidade de não permanecer prisioneiro do método, é o que confirma seu último livro, *O olhar distanciado*. Mas o que quero dizer vai além, e é que a cultura da descontinuidade, se alimentada por uma sensibilidade analítica sempre mais exigente, pode ser o único método que dê conta da unidade do humano na unidade do universo, e tente ainda equilibrar microcosmo e macrocosmo. (...) e não acredito que possamos fazer outra coisa, senão seguir o saber analógico com modelos lógico-numéricos sempre mais sofisticados, e [deixar] florescer o saber das quantidades mensuráveis com a imaginação analógica e transfiguradora. Mesmo com a consciência de que um saber com dois polos é sempre um saber dividido, e que restará sempre um resíduo de um inatingível pelo outro, e vice-versa.⁶³

Pode-se concluir dessa exposição que o escritor estava preocupado com o lugar da literatura na era dos múltiplos e velozes meios de comunicação e dos novos aparatos digitais. Seu ponto de vista parece, no decorrer das décadas, não mudar significativamente, apenas ajustar ainda mais sua capacidade de registrar a aceleração e a transmutação das relações históricas e sociais. E o elemento que destacamos nessa constância reflexiva é a cisão entre os saberes analógico e digital. O escritor parece acreditar que a literatura pode ocupar justamente o entrecruzamento de operações precisas com materiais imprecisos, a coparticipação entre a máquina e o humano, a partida digital disputada por jogadores analógicos. Ele fala em “sensibilidade analítica” mais e mais apurada, que serviria de importante instrumento aos participantes da literatura para encarar a “cultura da descontinuidade” da era não-analógica. Ele contrapõe o “saber” e a “imaginação transfiguradora” do mundo analógico aos “modelos” e “quantidades mensuráveis” do mundo digital, matemático, informacional. E, por fim, chega à irredutibilidade entre esses saberes, essas duas linguagens, esses dois modos de lidar com o conhecimento. Sempre são

⁶³ S1, p.1022. “Quanta onestà intellettuale vi sia in Lévi-Strauss, quanta capacità di non restare prigioniero del metodo, viene confermato dal suo ultimo libro, *Le regard éloigné*. Ma quel che vorrei dire va più in là, ed è che la cultura della discontinuità, se alimentata da una sensibilità analitica sempre più esigente, può essere il solo metodo che renda ragione dell’unità dell’umano nell’unità dell’universo, e tenti di saldare ancora microcosmo e macrocosmo. (...) e non credo ci resti altro che inseguire il sapere analogico con modelli logico-numericci sempre più sofisticati, e [far] fiorire il sapere delle quantità misurabili con l’immaginazione analogica e trasfiguratrice; pur nella consapevolezza che un sapere con due poli resta un sapere diviso, e che ci sarà sempre un residuo dell’uno inattingibile all’altro e viceversa”.

gerados “resíduos”, ao polarizar método, lógica, modelo, número, de um lado, ou seja, tudo o que chamamos de ciência, e o homem no universo, o desequilíbrio entre microcosmo e macrocosmo, a honestidade intelectual não-prisioneira e inventiva, de outro. Ainda assim, suas preocupações literárias mais importantes se traduzem em bipartição.

De igual importância para essas reflexões foi o seu vínculo com Cesare Pavese, intelectual continuamente dedicado a pensar sobre os signos emblemáticos, os rituais sacrificiais e as festas do fogo, os ciclos agrícolas e as relações entre etnologia e mitologia greco-romana nas culturas antigas. Calvino fala primeiramente dos sacrifícios humanos na resenha ao livro de Pavese *La luna e i falò*, romance de 1949 que retomava os mesmos interesses mitológicos presentes em *Dialoghi con Leucò*, propondo a união de dois planos, o etnológico, do personagem que retorna à terra natal para saber, acima de tudo, o que é terra natal, e o político-histórico, do desespero e das humilhações de uma classe social de excluídos. Inclusive, Calvino diz que “A história revolucionária e a anti-história mítico-ritual têm nesse livro o mesmo rosto, falam com a mesma voz”⁶⁴. Só que, segundo ele, mesmo em um livro que buscava uma completude típica “de um romance naturalista”⁶⁵, estranha ao estilo de Pavese, história e anti-história se sobrepõem sem que surja uma síntese, porque as coisas ditas no romance seriam poucas e, às vezes, pouco claras, valendo muito mais as coisas não-ditas, as palavras escondidas. Logo, essa resenha destaca o problema da difícil conciliação entre uma literatura permeável aos saberes das culturas antigas, como a asteca, estudada por Pavese, e uma literatura que se queria revolucionária politicamente, que queria movimentar criticamente questões sociais mais atuais, bem como critica a estética naturalista de síntese das perspectivas e reafirma a necessidade de transformar radicalmente os paradigmas das narrativas históricas e da própria literatura histórica, realista, social.

Existe realmente em *La Luna e i falò* uma ruptura narrativa sensível provocada especialmente pelo capítulo XXXII, no qual se concentram com força referências explícitas à guerra, aos invasores alemães, aos jovens que se tornavam soldados, as quais culminam na suspeita de que a bela Santa teria traído seus comparsas *partigiani* e deveria, por isso,

⁶⁴ Ibid., p.1233. “La storia rivoluzionaria e l’antistoria mitico-rituale hanno in questo libro la stessa faccia, parlano con la stessa voce”.

⁶⁵ Ibid., p.1232. “d’un romanzo naturalista”.

ser fuzilada. Todo um caráter histórico é assim bruscamente trazido à tona no livro, contrastando com o anterior entrelaçamento dos *topoi* míticos mais conhecidos, o ciclo da vida, o retorno à cidade natal, a revisitação das paisagens da infância, a memória das experiências iniciáticas da juventude, o encontro com os sinais do passado deixados nos canteiros, nos muros da cidade, nos corpos de seus moradores. Pavese ainda tenta, na cena final, voltar a essa atmosfera pela imagem simbólica da fogueira que indicaria o local do fuzilamento da moça, deixando seus rastros na sucessão repetitiva de tantas outras fogueiras acesas e extintas. Mas continua-se com a impressão de que as passagens marcadamente históricas, de crítica social, ficaram um tanto deslocadas no romance.

Se nos detivermos na figura de Pavese como um autor de referência para Calvino e também como um leitor assíduo de sua obra desde quando ainda era um jovem narrador, conseguiremos recuperar a irreversível influência de um sobre o outro e o interesse mútuo, ainda que com graus distintos, pelo mito. Provavelmente a atenção de Calvino pelo caráter mítico de qualquer narratividade literária tenha advindo das frequentes conversas com seus colegas na editora Einaudi nos anos 40, ambiente extremamente fecundo de propostas literárias nascentes no neorealismo e no pós-neorealismo italiano, por onde circularam importantes intelectuais como Leone e Natalia Ginzburg, Giaime Pintor, Massimo Mila, Elio Vittorini e o próprio Pavese (um dos mais influentes colaboradores da casa, responsável pela entrada de Calvino na instituição). Naquele período, Pavese já tinha se embrenhado pela vasta tradição mitológica, principalmente ocidental, através da leitura de alguns teóricos e filósofos da cultura italiana, como Giambattista Vico, também lidos por Calvino. Em vários dos escritos depois compilados em *La letteratura americana e altri saggi*, Pavese traça margens claras de definição do mito (muito mais, aliás, do que Calvino), caracterizando-o como a *fundação fora do tempo* de um gesto, um signo ou outro elemento, que sempre detém valor simbólico, portanto, valor dinâmico e inesgotável de sentidos que se renovam historicamente, ainda que a qualidade intrínseca ao mito seja a perenidade, a imobilidade, a fixidez de norma ou estrutura de todos os gestos e signos. Mito como “potência vital de outras esferas que não a nossa cotidiana”⁶⁶, ou seja, potência

⁶⁶ PAVESE, 1951, p.301. “potenza vitale da altre sphere che non la nostra quotidiana”

instintivo-irracional que, sendo atemporal, necessita inevitavelmente das formas históricas para se materializar e se atualizar.

As semelhanças e diferenças com o discurso de Calvino estão colocadas. Em “Il mito” (1950)⁶⁷, um de seus textos mais esclarecedores, Pavese entende o mito como imagem primordial, como promessa, origem de qualquer arte, única e inefável, que corre o risco de ser destruída pela lúcida vontade de clareza e racionalidade do poeta. Assim, a força mítica estaria sempre sujeita à redução, à medida humana que, por sorte, pode deixar sobreviver algum resíduo irracional. Por outro lado, de acordo com outros textos seus, o mito precisa das formas particulares cultural e geograficamente determinadas e dos meios expressivos do poeta para se constituir, como a estilização, a cadência, a repetição simétrica, levando Pavese a afirmar que são raros os escritores que conseguiriam fazer esses recursos estilísticos coincidirem com a exigência formal do contato com o mundo antigo. Não existiria, portanto, literatura, nem arte em geral, sem essa tentativa de redução do instintivo-irracional à clareza, desde que tal redução não seja total, senão se estaria fazendo ciência. Calvino, diferentemente, enfatiza o mito em “Cibernética e fantasmas” como resultado último da poesia, e não como sua origem, só alcançado mediante as combinações sistemáticas das estruturas já cristalizadas na língua, indicativas da estrutura primitiva da própria humanidade. Além disso, ele não fala de irracionalidade, instintos e inspiração poética como Pavese o faz tantas vezes, preferindo apenas se referir ao inconsciente psicanalítico. Ele se esquia de tratar diretamente da complexidade da interioridade humana. Enquanto descreve a cena do narrador tribal juntando as poucas palavras para dar sentido às ações habituais de sua comunidade (“E assim os comportamentos, os usos, os gestos eram aqueles, e não outros, sempre repetidos, na colheita dos cocos e das raízes selvagens, na caça ao búfalo e ao leão”), privilegiando um cenário mais histórico para pensar a necessária ligação (sempre sujeita a intervenções críticas) entre literatura contemporânea e “literatura” antiga oral e coletiva, Pavese, por sua vez, afirma mais peremptoriamente “a certeza de que ainda existe em nós o impulsivo e tatuado selvagem das cavernas, como nele já germinava o frio técnico dos nossos

⁶⁷ Ibid., pp.345-351.

tempos”⁶⁸. Essas sutilezas estilísticas são, na verdade, bastante informativas dos modos como eles viam o mito dentro do processo poético e como preferiam discuti-lo.

Em ambos encontramos a noção de mito como estrutura. Mas uma estrutura que não revela todos os seus elementos e os seus passos, que não entrega todas as pistas para a interpretação de seus significados, porque é um bloco único aberto a inúmeros significados, sempre simbólicos. Pavese alerta que explicar tudo o que está em jogo em uma narrativa é fazer ciência. Calvino diz que a estrutura pode sufocar o mito, matematizando-o demais. Pavese insiste no papel central do poeta em contato com os fluxos do passado. Calvino reitera que o mito só é sentido no contato de um leitor histórico com a máquina. Esse movimento revela que o mito é uma das chaves da relação entre ciência e literatura para os dois escritores, porque entre uma e outra, sem justamente a preservação do mito, há o risco da indistinção.

Percebemos também que, desde os anos 40 e 50, expandia-se o espaço intelectual de retomada de algumas concepções de mito, devido às publicações e traduções de estudos, não apenas de historiografia antiga, dedicados a refletir sobre os elementos constitutivos das sociedades, das culturas e das narrativas, principalmente nas áreas da etnologia e da linguística, criadores todos eles de um terreno comum de pressupostos teóricos na Itália, onde se organizavam coleções especiais dessas obras. O trabalho antropológico e mitológico de James Frazer, *The golden bough*, bastante reconhecido na época de sua publicação, criou um importante conjunto de leitores, dentre eles Freud, e foi posteriormente lido e comentado por Pavese e Calvino. Já vimos que este resenhava as traduções dos mais recentes estudos e prefaciava antologias que mesclavam trabalhos literários e historiográficos, os quais, muitas vezes, passavam pela cosmologia e pela mitologia primitivas. Também Pavese escreveu uma crítica ao extenso volume *Miti e leggende* de Raffaele Pettazzoni⁶⁹, publicado nos anos 40, e organizou no mesmo período a “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici”, lançada pela Einaudi, que compreendia títulos de Kerényi, Frobenius, Eliade e Lévy-Bruhl.

⁶⁸ Ibid., p.326. “la certezza che vige ancora in noi l’impulsivo e tatuato selvaggio delle caverne, come in lui già covava il freddo tecnico dei nostri tempi”.

⁶⁹ Ibid., pp.325-327.

Furio Jesi, que nos anos 50 publica seu *Letteratura e mito*, discutindo com atenção a obra de Pavese, destaca a predominância da tradição alemã entre as obras da coleção e as outras leituras realizadas pelo escritor, como Goethe e alguns românticos. Jesi também se refere às correntes dadaísta e surrealista no cenário europeu e, notadamente, no italiano, que teriam atraído o interesse dos escritores contemporâneos pelas origens, pelos símbolos, pela primordialidade (principalmente representada pelos temas da infância e da terra natal). Evidentemente isso não significa que Pavese e Calvino eram adeptos do dadaísmo ou surrealismo, pois já percebemos que eles buscavam encontrar seus próprios lugares de debate, a cada texto, sem filiação oficial aos grupos – o que em “Cibernética e fantasmas” significou forte crítica ao automatismo da escrita surrealista, como dissemos anteriormente. Mas o panorama histórico reconstituído por Jesi ajuda a entender que o mito circulava por diversas instâncias teóricas e estéticas e mobilizava posições às vezes divergentes entre aqueles que o defendiam como fator determinante da literatura e aqueles que consideravam essa postura meramente estetizante e anacrônica, conduzindo o crítico a definir, por sua vez, a intimidade entre mito e linguagem literária:

A origem da realidade linguística determinada pelo fluxo mítico é caracterizada por um fenômeno de reminiscência e, portanto, de relação com o passado, já que o fluxo do mito constitui o aflorar de um passado tão remoto que pode ser identificado com um presente eterno, e tal fluxo determina o aflorar de imagens escolhidas entre aquelas que constituem o passado latente na psique.⁷⁰

Essa explicação ilumina ainda mais a denominação comum de mito partilhada por Pavese e Calvino e herdada de Vico: a condição de “fluxo mítico” contínuo que atualiza em imagens na mente e na linguagem humanas um passado remoto, fazendo com que o mito oriundo das cosmogonias e da historiografia etnográfica e antropológica ultrapasse limites disciplinares e acadêmicos e se estabeleça como ponto essencial da especificidade da literatura. Assim, as culturas primitivas ou não-ocidentais, polos de

⁷⁰ JESI, 2002, p.37. “La genesi della realtà linguistica determinata dal flusso mitico è caratterizzata da un fenomeno di reminiscenza e quindi di rapporto con il passato, giacché il flusso del mito costituisce l’affiorare di un passato tanto remoto da poter essere identificato con un eterno presente, e tale flusso determina l’affiorare di immagini scelte fra quelle che costituiscono il passato latente nella psiche”.

atração das primeiras taxonomias de seu rico universo fantástico criadas por Vico em *Principi di scienza nuova: d'intorno alla comune natura delle nazione* (1725), as quais influenciariam enormemente a visão de história cíclica das sociedades humanas, despertam a defesa incontestada de sua força mítica por parte de Pavese, através de afirmações taxativas sobre sua relevância na criação poética contemporânea, e encontram em Calvino a exacerbação do caráter estruturante de seu repertório, a valorização do poder de norma e da tendência ao modelo de narração dos mitos, valorização menos afeita, portanto, ao irracionalismo e à vitalidade do informe.

São, portanto, duas visões distintas que implicam duas intensidades de envolvimento com o mito. Pavese não se cansa de pensá-lo, teorizá-lo, desdobrá-lo em seus temas universais, preenchendo seus ensaios e sua ficção com alusões diretas e constantes à infância, à iniciação, aos símbolos agrícolas. Calvino não trata desses temas. Organiza mais o seu discurso sobre o mito em torno de questões de escritura e leitura. Nomeia menos o mito em seus textos e, quando o faz, deixa-o mais cerceado pelos limites da linguagem, pelos constructos essenciais para a narratividade:

O mitologismo de Calvino, diferentemente daquele de Pavese (atravessado por contínuas nuances religiosas e em contato estreito com a esfera do “sagrado”), é sempre moderado por uma entonação conceitual, por uma reflexão filosófica. O seu mito é um *mito conjectural* (...).⁷¹

Esse trecho de Marco Belpoliti sintetiza a busca de Calvino pelo que há de mais definidor da narratividade no vasto conjunto de narrações primitivas. O escritor perseguia nos mitos, assim como na ciência, imagens, estruturas, formas determinantes do núcleo misterioso que nelas parecia estar escondido e que seria a própria essência da fabulação. Mito e ciência funcionavam como conjecturas, diz Belpoliti, porque se baseavam em regras e exceções, generalizações e singularizações. Enquanto Pavese se aproximava mais dos tabus, das proibições, dos rituais compostos de crença e poesia, tentando assimilar em sua

⁷¹ BELPOLITI, 2006, p.254. “Il mitologismo di Calvino, a differenza di quello di Pavese, attraversato da continue venature religiose e in stretto contatto con la sfera del ‘sacro’, è sempre moderato da un’intonazione concettuale, da una riflessione filosofica; il suo è un *mito congetturale* (...)”

literatura o primitivismo, Calvino, bem longe desse território, queria construir para si um mapa que lhe fosse útil para ver o mundo. Por isso, o crítico destaca o caráter visual de sua obra. São os olhos, órgãos extremamente “cerebrais”, que o tempo todo filtram as descontinuidades do mundo para poder decodificá-las, decompô-las, dividi-las e classificá-las, exercendo o papel central da literatura de fazer entender.

A literatura entendida por esse viés tem de estar inquestionavelmente disposta a olhar para todos os dizíveis possíveis que circulam pelas mais diversas instâncias de saber, para que possa se enriquecer com instrumentos de dizer sempre novos. Esta caracterização de Belpoliti situa a participação ativa de Calvino nesse projeto:

Calvino é um dos poucos escritores que dedicou grande atenção aos problemas da visão e da percepção, à arte tanto quanto à antropologia, à ciência tanto quanto à filosofia; ele falou várias vezes de uma linha da nossa literatura reconduzível a Ariosto e Leopardi, passando por Galileu, mais escritor que cientista, uma linha à qual sente pertencer quase por direito, devido à natureza científico-poética de sua imaginação, ao forte valor cosmológico de seu trabalho.⁷²

É possível sintetizar sob o signo de todos esses interlocutores, aos quais se juntam Lévi-Strauss e Pavese, o que Calvino repetidamente enunciava em todas as suas leituras científicas e literárias: a coexistência dinâmica de substâncias, plantas, animais, homens e máquinas, formas biológicas e instrumentos técnicos, que deveria ser urgentemente trabalhada no universo da ficção contemporânea, das histórias narradas assim como as cosmogonias indígenas, as fábulas folclóricas e infantis ou as mitologias das civilizações ocidentais antigas. Desse modo, parecia-lhe mais do que necessário fazer a literatura contribuir para a consciência de que o homem não deveria usufruir de sua pretensa solidão e soberania no mundo, mas sim se sentir interpelado a entendê-lo e criticá-lo; nem deveria pensar que detinha o predomínio sobre aqueles seres e máquinas, e muito

⁷² Ibid., p.XIII-XIV. “Calvino è uno dei pochi scrittori che ha dedicato grande attenzione ai problemi della visione e della percezione, all’arte come all’antropologia, alla scienza come alla filosofia; egli ha più volte parlato di una linea della nostra letteratura che fa capo ad Ariosto e Leopardi, passando per Galileo, più scrittore che scienziato, una linea cui sente di appartenere quasi per diritto, per via della natura scientifico-poetica della sua immaginazione, per la forte valenza cosmologica del suo lavoro”.

menos sobre si mesmo – consciência que parecia ter sido apagada nos últimos séculos. Logo, Calvino não hesita em mostrar a existência de um processo mental-narrativo comum, que daria unidade e consistência a toda a variedade, a princípio inorgânica, das muitas literaturas nos diferentes espaços e tempos, e que o ajudaria a encontrar um procedimento seguro de leitura e crítica.

Assim o faz na apresentação à antologia de fábulas dos irmãos Grimm que havia organizado em 1970⁷³, considerando, sob o mesmo padrão de narratividade, as cosmogonias dos índios brasileiros, os mitos greco-romanos e a fábula de Chapeuzinho Vermelho. São todas elas histórias elementares e simples, mas reveladoras de algum mistério da cultura humana. São igualmente semelhantes, aos seus olhos, o marcante processo do conhecimento em *Alice no país das maravilhas*, com o episódio da menina se precipitando pela toca do coelho, e aquele revelado no mito Bororo, com o herói escalando a árvore até o ninho de papagaios, pois ambos se construiriam sob o signo da verticalidade, conforme esboçado no texto “I segni alti” (1971). Essas muitas narrativas, tão significativas para a formação cultural e literária dos povos, lugares e épocas em que tiveram origem, compõem um panorama de referência único para Calvino, uma circunscrição do conhecimento bem definida, alimentada pelas contribuições científicas dos muitos estudos historiográficos, antropológicos, etnológicos, mitológicos, cosmológicos, astronômicos que ele lia, ou seja, pelos métodos estruturalistas, pelas análises deterministas, pelo raciocínio indutivo e dedutivo, pela sistematização de um conjunto multiforme, e também pela atenção às imperfeições, pela sabedoria intuitiva, pelo cálculo refutável, pelo “estranho” e pelo irracional que não se encaixam no modelo.

Quando acompanhamos cada vez mais os resíduos que indicam as especificidades da escrita literária em um mundo povoado por outras escritas, e como Calvino entendia a dupla presença da estrutura e da exceção, do determinismo e do particularismo, da regra implícita na mente e na linguagem humanas e do desregramento também humano da linguagem, percebemos que seu ensaísmo frequentemente enfatiza o funcionamento digital dos livros que discute, subordinando o oponente analógico e enfatizando a dissociação, muito mais do que a associação e interdependência entre eles. É

⁷³ S2, pp.1566-77.

com essa predisposição teórica que o escritor estabelece ainda outras relações de interlocução, principalmente ao se mudar para Paris nos anos 60.

2.3. A literatura elevada ao quadrado: o cibernético grupo OULIPO

Cerca de dez anos depois de “Cibernética e fantasmas”, Calvino escreve outra importante conferência, apresentada no *Amherst College* nos Estados Unidos como parte de um colóquio sobre política europeia, sob o título “Right and wrong political uses of Literature” (1976). Esse texto dá continuidade a muitas das discussões daquele precedente e permite ver seus desdobramentos, principalmente a respeito da noção de autor e de literatura como um sistema de operações rigoroso. O contexto sociocultural italiano desenhado por Calvino como base para o que ele se propunha discutir, seguindo o título de sua apresentação (as relações positivas e negativas entre literatura e política), é precisamente dividido em correntes estéticas, pressupostos éticos e posições frente ao desafio de reservar ou não à literatura um papel político específico. A conferência traça um balanço bastante consistente da virada dos anos 50 aos 60, referindo-se ao abalo nas principais categorias de análise, não só historiográficas, mas das diversas disciplinas e ciências, e anuncia as possibilidades ainda assistemáticas e recentes de suprir essa perda nos anos 70.

Destacamos do texto a explicação de como deveria ser entendido o próprio conceito de homem nesse cenário de mudanças:

(...) poderemos dizer que a ideia de homem como sujeito da história acabou, e que o antagonista que destronou o homem deve ainda ser chamado homem, mas um homem bem diferente do anterior: agora como grandes populações em crescimento exponencial por todo o planeta, como explosão das metrópoles, ingovernabilidade da sociedade e da economia de qualquer sistema, fim do eurocentrismo econômico e ideológico, e como reivindicação de todos os direitos

por parte dos excluídos, dos reprimidos, dos esquecidos, dos inarticulados.⁷⁴

Em tempos de instabilidades, aceleração e novas tecnologias, a noção de homem, já bem distante dos ideais renascentistas, desafiava os intelectuais. Era preciso articular esse novo homem à literatura, tomando-o tanto como participante ativo da escritura, leitura e crítica, quanto como referência mais ampla de sociedade, da qual essa literatura não poderia prescindir. Chegamos, então, ao trecho para nós mais fundamental do ensaio:

O que se pede ao escritor é garantir a sobrevivência daquilo que se chama *humano*, em um mundo onde tudo parece desumano, garantir a sobrevivência de um discurso *humano* para nos consolar da perda de humanidade de todos os outros discursos e relações. E o que se entende por *humano*? Normalmente, o que é temperamental, emocional, ingênuo, não rigoroso. É muito raro o caso de alguém que acredite em um rigor da literatura, superior e contraposto ao falso rigor das linguagens que guiam o mundo hoje.⁷⁵

Como já visto, Calvino não concorda com a expectativa de que a literatura seja depositária da verdade da linguagem e dos sentimentos humanos, servindo apenas para reafirmar o que as outras linguagens, aplicadas, cotidianas, essas sim rigorosas e desumanas, como a política, já teriam dito; ou servindo para expressar uma essência do homem a ser salvaguardada do turbilhão de discursos da atualidade, que ignoravam sua existência. Ele claramente se opõe, mais uma vez, ao sentido de “humano” que a literatura deveria resgatar como latência de humores, ânimos, emoções. Isso já estava evidente em

⁷⁴ S1, p.352. “(...) potremo dire che l’idea di uomo come soggetto della storia è finita, e che l’antagonista che ha detronizzato l’uomo si deve ancora chiamare uomo, ma un uomo ben diverso da prima: il che significa il genere umano dei “grandi numeri” in crescita esponenziale in tutto il pianeta, l’esplosione delle metropoli, l’ingovernabilità della società e dell’economia a qualsiasi sistema esse appartengano, la fine dell’eurocentrismo economico e ideologico, e la rivendicazione di tutti i diritti da parte degli esclusi, dei repressi, dei dimenticati, degli inarticolati”.

⁷⁵ Ibid., p.356. “Ciò che si chiede allo scrittore è di garantire la sopravvivenza di quel che si chiama *umano* in un mondo dove tutto si presenta inumano: garantire la sopravvivenza di un discorso *umano* per consolarci della perdita d’umanità d’ogni altro discorso e rapporto. E cosa s’intende per *umano*? Di solito, ciò che è umorale, emozionale, ingenuo, non rigoroso. È molto raro il caso di qualcuno che creda in un rigore della letteratura, superiore e contrapposto al falso rigore dei linguaggi che oggi guidano il mondo”.

“Cibernética e fantasmas”. Mas ele também intensifica a caracterização desse “humano” na literatura: rigor, organização de modelos de visão e linguagem, correlação de fatos, trabalho mental, enfim, o humano literário como lapidação da força e dos efeitos das palavras para combater a debilidade das outras linguagens. Tal argumentação parece enfraquecer a antiga fórmula “cibernética” + “fantasmas”, na qual a presença realmente histórica, interpretativa, estaria garantida pelo segundo termo, sinônimo de inconsciente individual e coletivo dos escritores e leitores. Associa-se agora o humano diretamente à máquina cibernética, ao sistema modelador, controlador, que sem ele não teria sentido, e que com ele poderia criar uma literatura rigorosa.

Nesse texto posterior, Calvino abandona a imagem dos fantasmas como força invisível, velada, que permitiria aos mecanismos criar novas combinações, e não chega a explicitar o efeito mítico desse movimento. Suas asserções talvez se destinassem a um cenário intelectual dos anos 70 mais familiarizado com o debate científico-tecnológico, mas, mesmo assim, ainda pouco receptivo àqueles que propunham uma literatura humana justamente como ordem mental, e não como desordem sentimental. Tanto que Calvino confessa não ter ainda encontrado bons resultados nos últimos trabalhos de literatura e crítica que lia, após o impulso de vigor nos estudos científicos, na linguística, na psicanálise, na etnologia, na sociologia, sentindo-se isolado exatamente por aquela sua noção de literatura como construções verbais condicionadas, que deveriam ser reconhecidas e colocadas em questão. Estava insatisfeito como leitor e era incompreendido como autor. Em “Cibernética e fantasmas”, explicada a existência da máquina e a necessidade de o leitor conhecer seu funcionamento, a ênfase estava em fazer ver os fantasmas escondidos dos indivíduos e da sociedade, dos homens que receberiam seus efeitos poéticos e compartilhariam seus significados imprevistos, seus mitos. Em “Right and wrong political uses of Literature”, como o tom geral do debate recaía sobre a constituição humana da literatura, não havendo consenso sobre o que seria isso, a força argumentativa se atém à imanência sistêmica, maquinica, autorregulada da linguagem literária – e que deveria existir em toda linguagem, especialmente a política. O mito, nesse discurso, só aparece como modelo literário já cristalizado, não mais sendo referido como garantia de algo essencialmente “humano” e “anti-máquina”: só é visto como a materialização da máquina

da linguagem em formas mais ou menos regulares e categorizáveis no grupo “mito”, como as narrativas estudadas por Lévi-Strauss.

Mesmo com as particularidades de cada conferência, a conclusão a que chegam é comum:

não conseguimos mais nos esquecer de que os livros são feitos de palavras, de signos, de procedimentos de construção; não podemos nunca nos esquecer de que aquilo que os livros comunicam, às vezes, permanece inconsciente ao próprio autor, de que os livros dizem algo diferente daquilo que se propunham a dizer, de que, em cada livro, há uma parte que é do autor e uma parte que é obra anônima e coletiva.⁷⁶

É novamente instaurada uma figura bipartida. O autor aparece como conjunção de individualidade e de coletividade, vinculada à ideia recorrente de que o mais importante seriam seus “procedimentos de construção”. O embate entre identidade individual e social permanece em um texto bem particular, escrito em 1977 para o periódico *Civiltà delle macchine*:

Quem escreve sou eu, claro, mas é preciso reconhecer nesse eu o fato de que sou um branco, eurocêntrico, consumista, petrolíforo e alfabetífero, porque, se eu pertencesse a um outro tipo de cultura, com ou sem escrita, com organização tribal ou em clãs, praticante de culto vegetal ou animal, ou com ancestrais patrilineares ou matrilineares, então, aquilo que escrevo sobre a identidade seria completamente diferente. (...) Imagine ainda que a minha identidade tem por base uma colônia de cromossomos que habitam as minhas células, e que, se a sociobiologia tem razão, os cromossomos afins de indivíduos diferentes sentem solidariedade e semelhança entre si, enquanto uma relação de agressividade se estabelece entre cromossomos adversários. Pois é, a minha identidade individual está atravessada pela continuidade genética,

⁷⁶ Ibid, p.360. “non riusciamo più a dimenticarci che i libri sono fatti di parole, di segni, di procedimenti di costruzione; non possiamo mai dimenticarci che ciò che i libri comunicano resta talvolta inconscio allo stesso autore, che i libri dicono qualcosa di diverso da ciò che si proponevano di dire, che in ogni libro c'è una parte che è dell'autore e una parte che è opera anonima e collettiva”.

que se fragmenta e se mistura em indivíduos aparentemente separados.⁷⁷

Esse raciocínio sobre as facetas e os espectros que se multiplicariam dentro dos limites identitários em cada cultura e sociedade, em cada território e época, busca explorar tantas situações familiares que se reveste de comicidade. O modo como o escritor se refere à sua própria cultura, determinada pelo combustível dos automóveis tanto quanto pela escrita alfabética, até à constatação de que a identidade individual é formada por terceiros que compartilham afinidades genéticas, torna sua argumentação exacerbada. Transferidos à escrita, todos os determinismos sociais, históricos, raciais e biológicos percorreriam variadas direções de confirmação e refutação de um “eu” do escritor, que a cada comparação pode parecer mais diverso de um “eu” anterior ou mais semelhante aos “eus” de outros escritores: a ponto de não podermos distinguir com clareza a parte individual e a parte coletiva como componentes da autoria. Por isso, o escritor fala das dificuldades de se circunscrever grupos e identidades nacionais, tendo em vista as descontinuidades espaciais, as populações em transformação, fusão e destruição, e as genealogias irrecuperáveis que certamente interfeririam em suas literaturas. Porém, ele também diz não desacreditar completamente dessa tarefa, porque, acima de tudo, estaria desencorajando a si mesmo em sua busca por uma identidade para a literatura.

Isso mostra que tinha dificuldades para lidar com a complexidade das ações e do pensamento que constitui o humano. Ele afirma ser possível construir uma identidade a despeito das descontinuidades em jogo, ao passo que o humano está inteiramente atravessado por elas e é isso que temos de enfrentar. Percebemos que, se de um lado existem obstáculos bastante complexos contra as tentativas de diferenciar e particularizar esta ou aquela sociedade ou este ou aquele escritor, de outro lado se acaba alcançando a

⁷⁷ S2, p.2825. “A scrivere sono io, certo, ma in questo io bisogna riconoscere la parte che ha il fatto che sono un bianco eurocentrico consumista petrolifago e alfabetifero, perché se appartenessi a un altro tipo di cultura, con o senza scrittura, con ordinamento tribale o di clan, praticante culto vegetale o animale o degli antenati patrilineari o matrilineari, allora quello che scrivo dell’identità sarebbe completamente diverso. (...) Aggiungi che la mia identità ha le sue fondamenta in una colonia di cromossomi che abitano le mie cellule e se la sociobiologia dice il vero i cromosomi affini d’individui diversi sentono una solidarietà e comunanza tra loro mentre un rapporto d’aggressività esiste tra cromosomi avversi: ebbene la mia identità individuale è attraversata dalla continuità genetica che si frantuma e si mescola in individui apparentemente separati”.

identidade da própria espécie ou do “anthropos”, como diz Calvino, o que, de certa forma, volta a lhe garantir uma estrutura na qual se basear para a classificação. Porém, é preciso verificar até que ponto a noção de “anthropos” funciona verdadeiramente como base para a identidade, já que ele a escolhe, não só nesse texto, como referência-chave para uma metodologia crítica estruturalista, que, no entanto, estaria sempre teoricamente sujeita à incidência de relativismos. Afinal, nem os cromossomos se comportam todos da mesma maneira e garantem a individualidade dos seres humanos.

No mesmo ano escreve “L’uovo enciclopedico”, um ensaio-conto publicado em jornal que tem por protagonista o mesmo Palomar que ganharia toda uma série de narrativas posteriormente recolhidas no livro homônimo. O sr. Palomar tem em mãos nesse episódio a nova Enciclopédia Einaudi (um projeto diferenciado composto por volumes organizados por conceitos-chave, para realmente serem lidos, que estavam sendo então publicados). O personagem queria encontrar o modo mais apropriado de se mover por entre os verbetes – justamente ele, um leitor muito interessado por enciclopédias. Ao inverter seu percurso usual de leitura (de cada palavra singular lida uma a uma em direção ao todo do conhecimento compilado na enciclopédia, aliás, nunca alcançado), ele tenta já começar pelo núcleo mais representativo e abrangente de todas as palavras ali reunidas:

Esse coração do volume é logo encontrado: o verbete *Anthropos*, talvez coração da enciclopédia inteira (dado que o horizonte refletido por ela é aquele das “ciências humanas”, ou melhor, da procura, por parte das “ciências humanas”, de um estatuto para si dentro do sistema das ciências), certamente, até então, o verbete mais extenso e apresentado com destaque (55 páginas de texto e 34 de ilustrações).⁷⁸

Palomar, na verdade, havia sempre se interessado pela natureza humana e lê apaixonadamente o texto repleto de definições de homem, construídas sobre as diferenças em relação a tudo que não era homem, através do desdobramento de vários pares

⁷⁸ Ibid., p.1798. “Questo cuore del volume è subito trovato: è la voce *Anthropos*, forse cuore dell’intera enciclopedia (dato che l’orizzonte ch’essa riflette è quello delle “scienze umane”, o meglio: della ricerca da parte delle “scienze umane” d’un loro statuto all’interno del sistema delle scienze), certo finora la voce più estesa e presentata con rilievo (55 pagine di testo e 34 d’illustrazioni)”.

opositivos, como sujeito e objeto, moral e ciência, racional e empírico. Curioso Calvino mencionar um comentário pertencente ao verbete segundo o qual os deuses e monstros fabulosos imaginados na mitologia tradicional dos povos durante séculos ocupavam atualmente o espaço cósmico e a ficção científica, porque isso ganha sentido na concatenação de *Anthropos* com os dois verbetes que lhe servem de confins: aquele que o precede, *Animal*, como diferença e identificação, e aquele que o sucede, *Antecipação*, como expectativa do observador científico diante do conhecimento. O homem, assim, na direção de leitura de Palomar, fica no centro, cercado pelas margens de seu passado especialmente mitológico e de seu futuro altamente científico, atestado pelas últimas descobertas astronômicas pós-conquista espacial. Temos aqui novamente a extensa cadeia dos seres e das coisas, antropomorficamente flutuante entre a ancestralidade animal e a atualidade tecnológica. Além disso, o esquema poderia ser estendido ao volume inteiro da enciclopédia, reposicionando o homem entre a introdução do livro, que explicava o próprio verbete *Enciclopédia*, e o último, *Astronomia*. Ou seja, todo o projeto da editora Einaudi era mais elucidado e absorvido pelos olhos ávidos do leitor Palomar, que ainda sonha, ao final do texto, com uma enciclopédia como um ovo fresco – que, de repente, transforma-se nele mesmo e devora a si e ao mundo.

A postura classificatória de Palomar é exemplar, capaz de organizar, em um movimento do centro às margens, uma sucessão epistemológica coerente e segura sobre o homem e seu pertencimento ao universo. Há excessiva confiança na racionalidade. Mas também podemos ler esse episódio (que trata de uma leitura prazerosa com a qual é possível dar sentido a um todo) fora de seu contexto de divulgação de uma enciclopédia propriamente dita, desconfiando de Palomar (como ele mesmo desconfiava das coisas). Retomando a visão negativa de Calvino a respeito de um crédulo antropocentrismo, é possível aprofundar a cena final do texto. A imagem do ovo como núcleo vital de toda a enciclopédia que Palomar lia e que poderia ser por ele engolido só acontece em seu sonho, assim como a percepção de estar como homem dentro da gema implica aceitar que, uma vez devorado o mundo e o próprio ovo (acabam sendo uma coisa só), o homem devora a si mesmo. A gema é o núcleo que não está imune de sofrer o processo de ser engolida junto com a gula de Palomar de engolir todo o conhecimento. Assim, a direção de leitura

partindo de *Anthropos* e retornando a *Anthropos* não aparece como louvável. A ênfase epistemológica deveria estar, de acordo com aquela proposta de Calvino de um fluxo indistinto de seres no mundo, aí submerso o próprio homem sem qualquer privilégio, em todos os fragmentos do livro, em todas as páginas escritas, na descontinuidade que compreende a *Enciclopédia* e a *Astronomia*, o *Animal*, o *Anthropos* e a *Antecipação*, enfim, nas matérias compartilhadas, na intersecção e no coletivo histórico, biológico, cultural, literário: sem Homem e sem História, sem o autor como um só criador e o conhecimento como um conjunto finito; tendo de necessariamente lidar com esses vazios.

O impasse de Palomar entre sensações fugazes de ter atingido a totalidade do saber e o medo de naufragar nessa ilusão mostra a *pendularidade entre a centralidade e a insignificância do humano* nas reflexões de Calvino. O mito como elemento constitutivo da humanidade, de sua linguagem e sua narratividade é peça-chave para justificar a presença humana na literatura. No artigo mencionado há pouco em que o escritor faz cair por terra as definições identitárias individuais, nacionais, linguísticas, culturais, deslocaram-se os determinismos para o plano antropológico. Vimos que suas discussões sobre a natureza humana são perfeitamente compatíveis com rigor e método, provando que dava extremo valor à racionalidade do homem, à sua capacidade lógica, de abstração, de correlação, de inferência, de leitura crítica. Assim, querendo ou não, ele justamente ilumina o fator que mais diferenciaria, segundo teorias evolutivas e cognitivistas clássicas, o homem dos outros seres vivos no cosmo. E é pensando nesse caráter tão determinista e tão fundamental do traço humano da literatura que podemos entender a relação de Calvino com o *Ouvroir de Littérature Potentielle*.

Na entrevista proposta por Ferdinando Camon em 1973 (depois acrescida de outras conversas epistolares para a publicação), o escritor introduz no cenário de suas preocupações literárias passadas e futuras sua visão sobre o Oulipo. Primeiramente, quando perguntado se não estaria privilegiando uma concepção determinista de história, com ênfase nos condicionamentos objetivos, e não nas ações humanas, ao rever sua experiência como narrador da resistência antifascista, ele responde a favor de todos os determinismos biológicos, econômicos, antropológicos, considerando-os, ao contrário do que se pensava,

“teorias libertadoras”⁷⁹. A justificativa é que eles permitiriam conhecer ao máximo todos os fatores em jogo nas diversas relações do homem com o mundo, ponto de partida para se posicionar ativamente frente às dificuldades e ao futuro. Estar ciente desses determinismos e vivê-los intensamente na escrita e na leitura, quase que a ponto de imaginar ser impossível deles minimamente escapar, seria para Calvino mais libertador do que fingir que eles não existiam.

Mas o escritor tenta esclarecer com exatidão aquilo que ele entende por “sistema” a ser construído pela literatura para a compreensão do mundo, em conformidade, vale ressaltar, com o surgimento de outros sistemas científicos:

Para mim, o “sistema” funciona quando se sabe que é algo mental, um modelo construído com a mente e que é continuamente verificado na experiência. (...) para mim é fundamental o uso do modelo formalizado, dedutivo, estrutural, creio que seja um instrumento operativo necessário, tanto como esquema do presente quanto como projeto do futuro (ou utopia, ou profecia) a ser contraposto ao presente. Também em nosso caso, quando decidirmos aplicá-lo na realidade, o nosso sistema se tornará uma outra coisa, porque a rede das determinações será sempre mais compacta e múltipla de modelos teóricos, e então serão necessários sempre novos sistemas (mentais) para compreender o presente e projetar o futuro.⁸⁰

Com todo o seu teor racionalista transparentemente convincente, é muito esclarecedora essa passagem para entendermos o funcionamento que Calvino hipotetizava para a literatura. Movimento complexo de ordenação mental que se aproxima das questões extraliterárias da experiência e do mundo, e reordenação dos resultados e efeitos em um novo esquema, mesmo que toda essa sistematização nunca coincida com o que se busca

⁷⁹ Ibid., p.2780. “teorie liberatorie”.

⁸⁰ Ibid., pp.2795-6. “Per me il ‘sistema’ funziona se si sa che è qualcosa di mentale, un modello costruito con la mente e che va continuamente verificato con l’esperienza: invece, se uno crede che il sistema s’identifichi col fuori, col mondo... (...) all’uso del modello formalizzato, deduttivo, strutturale, io ci tengo molto, credo che sia uno strumento operativo necessario sia come schema del presente, sia come progetto del futuro (o utopia, o profecia) da contraporre al presente. Anche lì, quando andremo ad applicarlo nella realtà il nostro sistema diventerà sempre un’altra cosa, perché la rete delle determinazioni sarà sempre più fitta e molteplice dei nostri modelli teorici, e allora ci vorranno sempre nuovi sistemi (mentali) per capire il presente e indirizzare il futuro”.

compreender, seja insuficiente para o que se quer dizer – ou *justamente porque* sempre imperfeitamente ajustada ao mundo é que poderíamos considerá-la ainda mais importante, único ponto de ancoragem seguro e “real”. A literatura, nesse sentido, é definitivamente uma *atividade mental por excelência* para Calvino, e, podemos dizer, até mais empenhada, convincente e autocrítica do que os usuais discursos científicos. Sua única precaução deveria ser a de não acreditar que seus modelos mentais fossem também reais, coincidentes com o mundo não-escrito.

Essa posição radical elimina alguns fatores importantes que também fazem parte da literatura e que deveriam ser assegurados, como as sensações, a polissemia, as ambiguidades, o fracasso das intenções, os significados imprevistos, as forças intuitivas, e outros. A literatura parece se tornar cada vez mais científica, não deixando espaço para o que foge do campo do pensamento, e, conseqüentemente, perturbando suas especificidades que deveriam ser preservadas.

Em seguida na mesma entrevista, a respeito de sua relação com a cultura intelectual francesa, morando em Paris, Calvino nomeia alguns grupos e revistas, citando Foucault, Barthes, Derrida e Lacan, uns mais outros menos familiares, mas dá destaque novamente a Lévi-Strauss e sua análise cristalina e não-histórica das civilizações. Além disso, considerando especificamente as correntes semiológicas, poéticas e narrativas, revela sua afinidade com o Oulipo:

Na verdade, aqueles com quem me sinto mais à vontade formam um grupo que ninguém sabe que existe, o Ou-li-po, amigos de Raymond Queneau, poetas e matemáticos que fundaram essa Oficina de Literatura Potencial, um pouco no espírito de Jarry e Roussel. Participa Georges Perec, que escreveu um romance sem usar uma única vez a letra *e*, e agora escreveu um outro, no qual só tem o *e*, e desapareceram as outras quatro vogais. O que nos aproxima é a sua recusa da gravidade, essa gravidade que a cultura literária francesa impõe por toda parte, até mesmo onde seria necessário um pouco de autoironia. Esses aqui não: consideram a ciência não de modo grave, mas como jogo, de acordo com o que sempre foi o espírito dos verdadeiros cientistas, no fundo.⁸¹

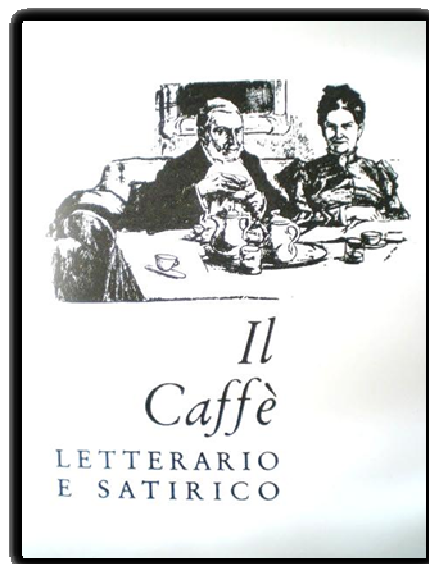
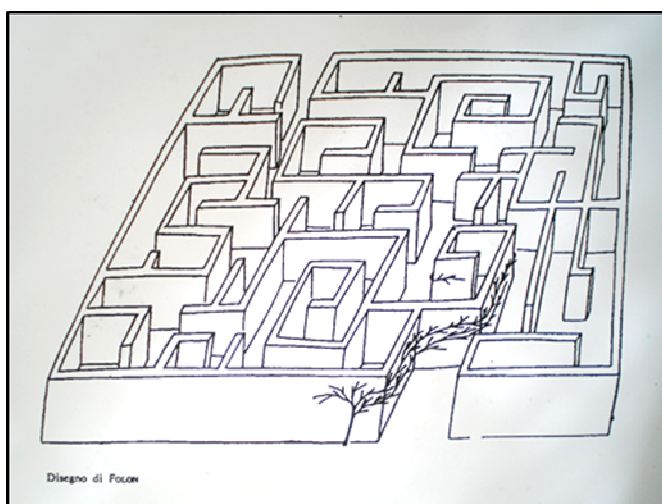
⁸¹ Ibid., pp.2789-90. “In fondo quelli con cui mi sento più a mio agio sono un gruppo che nessuno sa che esista, l’Ou-li-po, amici di Raymond Queneau, poeti e matematici che hanno fondato questo Ouvroir de

Tendência literária francesa que ganhava adeptos naqueles anos de 60 e 70, Calvino irá discuti-la, com maior ou menor concordância e aceitação teórica, em diversos ensaios. Mesmo já tendo estabelecido relações com alguns dos principais membros do Oulipo no final dos anos 60, ele é nomeado *invité d'honneur* do grupo apenas em 1972, seguido do título de *membre étranger* no ano seguinte. Participou de várias de suas reuniões periódicas e mesmo das produções ditas “oulipianas”, que eram frequentemente recolhidas em antologias. Escreveu a série de textos breves que compõem o *Piccolo sillabario illustrato*, a narrativa inacabada “Les mystères de la maison abominable” (que consta na coletânea *Prima che tu dica “Pronto”*), além do “Poème à lipogrammes vocaliques progressifs” (publicado depois em italiano no periódico *L'Europeo*), de “Extension sémantique de la méthode S+7” e do poema “Georges Perec, oulipien” (ambos publicados em antologias oulipianas). Inclusive, o seu romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore* é considerado tributário das discussões conduzidas pelo grupo. Destaca-se, de qualquer forma, a existência de um núcleo consistente de interlocução, a começar pelo fato de que a revista *il Caffè* de Vicari era um dos principais veículos de divulgação dos debates e experimentações em prosa e poesia do grupo parisiense, oferecendo visibilidade, por exemplo, ao texto “Un conte à votre façon” de Queneau e a alguns daqueles de Calvino acima mencionados.

Isso porque a filosofia primeira de *Il Caffè* era ser um periódico cômico-satírico de divulgação de propostas estéticas vanguardistas, irônicas, polêmicas, transgressoras e, nesse sentido, os textos e ilustrações ao estilo Oulipo, muitas vezes desbocados e irreverentes, eram bem-vindos. Assim, as ideias de uma literatura combinatória, originalmente lançadas pelo oulipiano François Le Lionnais alguns anos antes, atravessam o cômico silabário de Calvino e reverberam nos diagramas e cálculos sobre os quais se baseiam os passos não lineares do conto de Queneau – todos experimentos radicais com a

Littérature Potentielle, un po' nello spirito di Jarry e di Roussel. C'è Georges Perec che ha scritto un romanzo senza usare mai la lettera *e*; e adesso ne ha scritto un altro in cui c'è solo la *e* e sono scomparse le altre quattro vocali. Quello che me li rende vicini è il loro rifiuto della gravità, questa gravità che la cultura letteraria francese impone dappertutto, anche dove sarebbe necessaria un po' di autoironia. Questi qui no: considerano la scienza non in modo grave, ma come gioco, secondo quello che è sempre stato lo spirito degli scienziati veri, del resto”.

língua, sua sonoridade, seus componentes vocálicos e consonantais, seus limites semânticos e gramaticais.



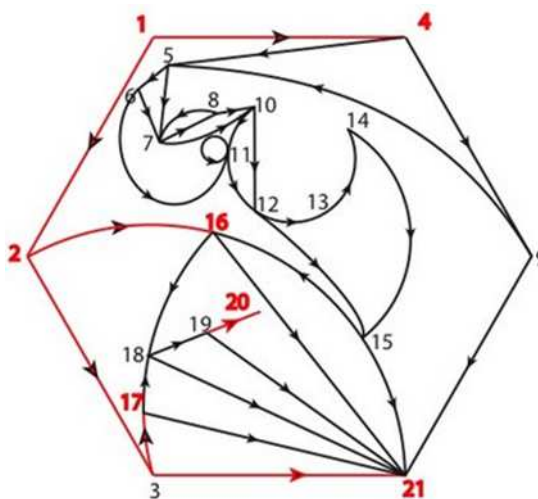


Figura 5. Ilustrações do periódico *il Caffè* (a última é um texto de Calvino do *Piccolo sillabario illustrato*)

Devemos ressaltar a exploração da potencialidade matemática da linguagem literária que caracterizaria o laboratório escritural do grupo, incidindo imediatamente sobre a consideração da própria ciência como jogo. A proposta dos participantes era escrever sob *contraintes*, regras, restrições determinadas, a fim não de tolher a liberdade de poder criar a história, o poema ou o conto que se quisesse, mas de focar nas permutas mínimas da linguagem usadas para toda e qualquer história, e tentar escrever, ao mesmo tempo, graças a e apesar delas, provando combinações específicas surgidas da obrigação de usar ou não as unidades elementares à disposição, como as vogais do alfabeto. Isso nos remete diretamente à discordância de Calvino em relação ao procedimento criativo surrealista: enquanto um grupo defendia como origem da estética a ausência completa da regra, da norma, do padrão a ser seguido, que só atrapalharia, no momento primordial, a vazão expressiva ou o impulso criador, o grupo Oulipo caminhava em sentido inverso, impondo-se regras rigorosas, limites de composição extremamente rígidos e dificultosos, justamente para que do trabalho controlado surgisse algo de criador, de renovador. Seriam os desafios iniciais que trariam prazer ao jogo literário, e também a demonstração das regras e de alguns de seus possíveis resultados poéticos, mais do que esses resultados em si. O jogo científico, do mesmo modo, funcionaria pelo mecanismo da iminente recombinação e da modificação de seus resultados antes fechados e graves, conduzindo a escrita científica à autoironia alheia aos seus discursos.

Essas noções aparecem resumidas de forma bastante esclarecedora na seguinte declaração de Hervé Le Tellier em *L'Esthétique de L'Oulipo*:

A fundação do grupo subentende a ruptura de seus membros com a visão mítica do “poeta inspirado”, herdada dos românticos e prolongada pelos surrealistas, para propor um projeto inovador de criação literária. A frase definitiva de Raymond Queneau: “Não há literatura senão voluntária” será em seguida reforçada por aquela de Claude Berge: “O Oulipo é o anti-acaso”. A “potencialidade” abre caminho a uma produção infinita de textos, graças à combinatória e à restrição.⁸²

⁸² LE TELLIER, 2006, p.8. “La fondation du groupe entérine la rupture de ses membres avec la vision mythique du ‘poète inspiré’, héritée des romantiques et prolongée par les surréalistes, pour proposer une démarche novatrice de création littéraire. La sentence définitive de Raymond Queneau : ‘Il n’y a de littérature

Esse estudo votado às concepções de estética implícitas na produção e na recepção dos textos dos diferentes membros do Oulipo enfatiza o compartilhamento dos códigos, signos e referentes entre autor e leitor, no qual se basearia tal proposta literária e sobre o qual Calvino em particular teria se pronunciado inúmeras vezes, como vimos. Le Tellier explica que “O prazer do texto, em sua especificidade oulipiana, está relacionado com o conhecimento ou reconhecimento de referentes codificados e comuns: podem ser restrições, mas nem sempre. É a essa ‘inteligência’ do texto que é preciso ligar a noção de estética”⁸³. Ressoam aqui alguns ecos da voz de Barthes e outros teóricos envolvidos com uma ideia de decifração prazerosa da mensagem escondida, à espera de seu leitor. Entendemos por que Calvino compartilhava opiniões com os oulipianos, se pensamos na “inteligência” do texto, fundamentada no exercício de leitura e de descoberta de seu funcionamento, de seus processos inerentes. Ler, para o Oulipo, era fazer o texto funcionar. Já escrever era, antes de tudo, também um percurso de descoberta, dessa vez da forma ideal que possivelmente preexistia às infinitas possibilidades formais. Por isso a importância de se começar pela restrição mais rígida, afunilando, a princípio, a multiplicidade e buscando encontrar a combinação única, a mais perfeita, que serviria de referência a todas as outras em potencial no poema ou no conto. É como se o escritor devesse descobrir um teorema matemático através de sua escrita, pensando uma literatura “elevada ao quadrado” ou “a raiz quadrada de si mesma”.

Temos a impressão, na verdade, que essa opção pela exploração do prazer do jogo linguístico e pela recusa da seriedade beneficia muito mais a ciência do que a literatura. Afinal, a ciência volta a ser vista como era alguns séculos antes, de modo menos grave, com um espírito de pura experimentação. Já a literatura, tentando também se dedicar à potencialidade de seus recursos elementares pela fuga dos românticos e dos surrealistas, esconde sob sua superfície da autoironia e da comicidade um programa ético-estético muito sério, que até corre o risco de descaracterizá-la. O espírito que prevalece é o científico,

que volontaire’ se verra bientôt renforcée par celle de Claude Berge : ‘l’Oulipo, c’est l’anti-hasard’. La ‘potentialité’ ouvre le chemin à une production infinie de textes grâce à la combinatoire et la contrainte”.

⁸³ Ibid., p.9. “Ce plaisir du texte, dans sa especificité oulipienne, est lié à la connaissance ou à la reconnaissance de référents codés et communs : ce peuvent être des contraintes, mais pas toujours. C’est à cette ‘intelligence’ du texte qu’il faut relier la notion d’esthétique”.

principalmente ao olhar a literatura como voluntarismo, inteligência, anti-acaso, estrutura. Mas é o científico moderno, não aquela noção mais antiga de ciência como jogo: o momento inicial da criação literária é predeterminado e o momento final deve alcançar o patamar de um teorema universal.

Centrando-nos no posicionamento de Calvino diante das obras dos principais expoentes do Oulipo, acompanharemos dois textos seus sobre Queneau e Perec. A longa introdução ao livro *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, publicada em 1981, não significava sua primeira incursão na obra de Queneau. Ainda nos anos 40, em resenhas da juventude como jornalista e editor, o escritor italiano já comentava a tradição narrativa por ele denominada “cubista” de seu contemporâneo francês. Um outro encontro importante entre os dois seria a tradução de *Les fleurs bleues* realizada por Calvino em 1967, dois anos após o original. Algum tempo depois, quando da reedição da tradução *I fiori blu* pela Einaudi, é publicado um artigo do próprio Calvino sobre a obra. Só que é na introdução que selecionamos que ele discute mais profundamente os valores intrínsecos à visão literária de Queneau, principalmente em relação a como ele entendia a ciência. Não por acaso, parece que Calvino fala de si mesmo em alguns trechos, enquanto desenvolve os argumentos do amigo.

O retrato de Queneau logo no início é o de um escritor matemático, cosmológico e enciclopedista, estudioso das ciências naturais e exatas, que possuía uma opinião bem determinada em relação aos saberes. Esta citação extraída de um ensaio do escritor francês dos anos 40, para mostrar os principais valores do autor, mostra, na verdade, muito do próprio Calvino:

O que se conhece em matemática? Precisamente: nada. E não há nada para conhecer. Não conhecemos o ponto, o número, o grupo, o conjunto, a função, mais do que conhecemos o elétron, a vida, o comportamento humano. Não conhecemos o mundo das funções e das equações diferenciais mais do que “conhecemos” a Realidade Concreta Terrestre e Cotidiana. Tudo o que conhecemos é um método aceito (consentido) como verdadeiro pela comunidade dos cientistas, método que também tem a vantagem de se conectar às técnicas de fabricação. Mas esse método é também um jogo, mais exatamente o que se chama *jeu d’esprit*. Por isso, a ciência toda, na

sua forma completa, apresenta-se como técnica e como jogo. Isto é, nem mais nem menos de como se apresenta a *outra* atividade humana: a Arte.⁸⁴

Recuperando aquele argumento de que o cosmo não valia para a ciência enquanto cosmo, mas sim como espaço mental (expresso na entrevista de Calvino a Del Giudice), junto à defesa de Queneau de que a matemática não ensina nada, nem se refere a coisa alguma, a não ser ao seu próprio método de raciocínio, a comparação entre os dois escritores é inevitável. A ciência lhes interessa tanto quanto a literatura deveria interessar aos escritores, leitores e críticos, como hipótese sobre o mundo, como sistema, mas, mais do que tudo, como jogo. Senão seria possível concluir que a ordenação literária e científica garantiriam inequívocas respostas ao mundo desordenado e só funcionariam por perfeita exatidão, ideia errônea daquilo que tanto Queneau quanto Calvino pretendiam defender. O jogo pressupõe o componente do prazer, do divertimento, do cômico, assim como o da desconfiança, da derrota e da autoironia, necessárias à crítica ao sistema e à sua renovação.

Indo além, essa discussão faz pensar que, do mesmo modo que a literatura funciona por convenções que gradativamente se ossificam e entram em crise, a ciência também é convencional, possuindo regras bem determinadas para seus métodos e sua linguagem, que, uma vez tensionadas ao limite, obrigam à mudança do jogo. Portanto, eram essas convenções que deveriam ser conhecidas e exploradas, abandonando de vez a linguagem como espelhamento passivo de uma “Realidade Concreta”, conforme a cáustica ironia de Queneau e a aversão de Calvino ao naturalismo e ao realismo narrativo na literatura do século XX. Segundo Calvino, Queneau via o jogo na ciência e na literatura e queria desvendá-lo. E Calvino, pela leitura de Queneau e outros contemporâneos e pelas várias leituras científicas que havia realizado, também aposta no máximo domínio dessas regras, para conseguir fazer a literatura falar algo necessário, imprescindível. Por isso,

⁸⁴ S1, pp.1420-1. “Che cosa si conosce in matematica? Precisamente: niente. E non c'è niente da conoscere. Non conosciamo il punto, il numero, il gruppo, l'insieme, la funzione più di quanto conosciamo l'elettrone, la vita, il comportamento umano. Non conosciamo il mondo delle funzioni e delle equazioni differenziali più di quanto ‘conosciamo’ la Realtà Concreta Terrestre e Quotidiana. Tutto ciò che conosciamo è un metodo accettato (consentito) come vero dalla comunità degli scienziati, metodo che ha anche il vantaggio di connettersi alle tecniche di fabbricazione. Ma questo metodo è anche un gioco, più esattamente quello che si chiama un *jeu d'esprit*. Perciò l'intera scienza, nella sua forma compiuta, si presenta e come tecnica e come gioco. Cioè né più né meno di come si presenta l'altra attività umana: l'Arte”.

tomar a “estrutura” e a “restrição” (de não utilizar determinadas vogais, consoantes ou palavras, ou de obrigatoriamente utilizá-las) por liberdade da escrita, ou mais, por liberdade do homem sobre a prisão que, muitas vezes, é a própria escrita. Porém, essa liberdade ainda assim é bastante restrita, se pensarmos que a literatura, no depoimento de Queneau subscrito por Calvino, é exatamente o mesmo que a ciência, um misto de técnica e jogo (sendo que o jogo é, em grande medida, técnica). O perigo está em aproximar duas linguagens distintas, a ponto de equipará-las por completo.

Em seus *Exercices de style*, Queneau se impôs a tarefa de repetir o mesmo enredo 99 vezes, recontando-o com 99 estilos bem diversos. A história era bem simples:

O narrador encontra em um ônibus um jovem de pescoço comprido, portando um chapéu ornado por um trançado no lugar da fita. O jovem troca algumas palavras um tanto vivas com um outro passageiro, depois vai se sentar em um lugar liberado. Um pouco mais tarde, o narrador encontra o mesmo jovem em conversa animada com um amigo, que lhe aconselha subir o botão superior de seu sobretudo.⁸⁵

Plenamente cientes do aparente paradoxo, os oulipianos propunham considerar que dessa e de muitas outras prisões narrativas e estilísticas sairia sua liberdade inventiva. Inclusive, a história de “Les fleurs bleues” começa, lembra Calvino no mesmo ensaio sobre Queneau, com algumas poucas palavras que, como a voz de um prisioneiro, querem explicar os próprios jogos que dali se desdobrariam, formando uma segunda prisão: a da história que seria narrada, que, aliás, pretendia negar a História e apenas mergulhar no cotidiano vivido. Segue um trecho dessa rápida introdução ao romance:

Seguimos o duque d’Auge através da história, um intervalo de 175 anos que separa cada uma de suas aparições. Em 1264, ele encontra São Luís; em 1439, ele compra canhões; em 1614, ele descobre um alquimista; em 1789, ele se entrega a uma curiosa atividade nas

⁸⁵ QUENEAU, 2008, quarta-cap. “Le narrateur rencontre, dans un autobus, un jeune homme au long cou, coiffé d’un chapeau orné d’une tresse au lieu de ruban. Le jeune homme échange quelques mots assez vifs avec un autre voyageur, puis va s’asseoir à une place devenue libre. Un peu plus tard, le narrateur rencontre le même jeune homme en grande conversation avec un ami qui lui conseille de faire remonter le bouton supérieur de son pardessus”.

cavernas de Périgord. Em 1964, enfim, ele encontra Cidrolin, visto em seus sonhos, dedicando-se a uma inatividade total sobre um barco eternamente atracado. Cidrolin, por sua vez, sonha... Sua única ocupação parece ser a de repintar a cerca de seu jardim, que um desconhecido suja com inscrições injuriosas. Tudo como em um verdadeiro romance policial, descobriremos quem é o desconhecido. Quanto às flores azuis...⁸⁶

Misto de romance policial com relato histórico, repleto de neologismos e trocadilhos ortográficos e fonéticos que quebram a pomposidade gramatical da língua francesa, com o coroamento de um título *non-sense*. É assim que Queneau tentou fugir da prisão, envolvendo a nós, leitores, em emaranhados descritivos extremamente minuciosos, matemáticos, profusamente enciclopédicos. Parece que voltamos à prisão, embora seja uma prisão diferente, contrária à aceitação das regras existentes, criadora de outras regras muito mais labirínticas, que fazem questão de explodir a narrativa. Lembramos apenas um dos episódios em que isso acontece:

Cidrolin se senta. Não há clientes, a não ser dois tipos no fundo, que falam de um terceiro. Atrás do balcão, o patrão, parado, escuta os comentários sobre os prognósticos. Ele usa uma boina quadrada semi-redonda oval de algodão com pintas brancas. O fundo é preto. As pintas têm forma elíptica; o eixo maior de cada uma delas tem seis milímetros de comprimento e o menor, quatro, totalizando uma superfície ligeiramente menor que dezenove milímetros quadrados.⁸⁷

Estamos como espectadores da aventura de Queneau em busca da forma ideal de descrever a estampa usada pelo personagem. Adjetivos e caracterizações se justapõem,

⁸⁶ Id., 2007, p.7. “On suit le duc d’Auge à travers l’histoire, un intervalle de cent soixante-quinze années séparant chacune de ses apparitions. En 1264, il rencontre Saint Louis ; en 1439, il s’achète des canons ; en 1614, il découvre un alchimiste ; en 1789, il se livre à une curieuse activité dans les cavernes du Périgord. En 1964 enfin, il retrouve Cidrolin qu’il a vu dans ses songes se consacrer à une inactivité totale sur une péniche amarrée à demeure. Cidrolin, de son côté, rêve... Sa seule occupation semble être de repeindre la clôture de son jardin qu’un inconnu souille d’inscriptions injurieuses. / Tout comme dans un vrai roman policier, on découvrira qui est cet inconnu. Quant aux fleurs bleues...”

⁸⁷ Ibid., p.94. “Cidrolin s’assied. Come clientes, il n’y a que deux types debout qui parlent du tiercé. Derrière le comptoir, le patron, inactif, écoute les commentaires sur les pronostics ; il porte une casquette carrée semi-ronde ovale em drap orné de pois blancs. Le fond est noir. Les pois sont de forme elliptique; le grand axe de chacun d’eux a six millimètres de long et le petit axe quatre, soit une superficie légèrement inférieure à dix-neuf millimètres carrés”.

formatos, cores, medidas, enumerados com a precisão de uma régua. O narrador não se preocupa com a fluidez das ações contadas, porque se perde na especificação de cada palavra que escolhe, de cada detalhe que desvia sua atenção. Percebemos que muitas passagens do livro constroem trajetórias labirínticas de descrição de uma figura geométrica ou de uma estruturação verbal da própria língua que está em ação, como essa medição das elipses que decoram a boina do personagem, presente no trecho. A voz que conduz a história dos “fatos” prefere, muitas vezes, contar outras histórias, por exemplo, sobre a linguagem de que dispõe, provocando interferências consideráveis naquele certo modelo de trama ficcional pautado pelo encadeamento lógico e pelo equilíbrio entre acontecimentos e reflexões, praticado principalmente nos romances policiais populares (e Queneau estava plenamente ciente disso ao citar o gênero na abertura de seu livro). É um forte investimento na descrição, não na narração, que responde à proposta de enumerar, mapear, esgotar, deformar, a fim de fazer saltar os procedimentos, a natureza de constructo de toda a linguagem e de toda a arte.

Calvino sintetiza assim a particularidade das estruturas de limite mobilizadas pelo grupo Oulipo:

A estrutura é liberdade, produz o texto e, ao mesmo tempo, a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Essa é a novidade que está na ideia da multiplicidade “potencial”, implícita na proposta de uma literatura que nasça das restrições que ela própria escolhe e se impõe. Vale dizer que, no método do “Oulipo”, é a qualidade dessas regras, a sua engenhosidade e elegância que contam em primeiro lugar (...) a obra não é senão um exemplo das potencialidades atingíveis apenas através da porta estreita dessas regras.⁸⁸

A validade da engenhosidade oulipiana estaria em seu caráter potencial e virtual, sempre estreitamente ligado às noções de “restrições”, “método”, “regras” que

⁸⁸ S1, p.1429. “La struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo. Questa è la novità che sta nella idea della molteplicità ‘potenziale’ implicita nella proposta di una letteratura che nasca dalle costrizioni che essa stessa sceglie e s’impone. Occorre dire che nel metodo dell’‘Ou-li-po’ è la qualità di queste regole, la loro ingegnosità ed eleganza che conta in primo luogo (...) l’opera non è che un esempio delle potenzialità raggiungibili solo attraverso la porta stretta di quelle regole”.

espoucam centenas de vezes no discurso de Calvino. Transportando sua reflexão ao mito, vemos que ele evidencia com frequência a racionalização e a atualização de uma forma de narrar que expressaria em si um pouco das outras potencialidades míticas não atualizadas, mas igualmente existentes. A multiplicidade vislumbrada pela via da unidade, da pontualidade, da regularidade.

O outro escritor oulipiano sobre o qual escreveu textos também importantes, inclusive parte da lição “Multiplicidade” do livro *Seis propostas para o próximo milênio*, é Georges Perec, considerado por ele o autor mais inventivo do grupo. No artigo “Perec e il salto del cavallo” publicado em *la Repubblica* nos anos 80, a respeito de *La vie mode d'emploi*, Calvino apresenta um panorama consistente das principais escolhas do escritor francês. O romance em questão aparece bem ilustrado pelo título da resenha, porque se caracteriza por um esquema altamente matemático como um tabuleiro de xadrez, cujo funcionamento, como os saltos das peças do jogo, permite que sejam combinados entre os quadrados diversos temas, localidades, personagens, autores citados, respondendo a uma forte intenção colecionista, multiplicadora, enciclopédica (uma enciclopédia, no entanto, incompleta e aberta):

Para fugir da arbitrariedade da existência, Perec, como o seu protagonista, sente necessidade de se impor regras rigorosas (mesmo que essas regras sejam, por sua vez, arbitrárias). Mas o milagre é que essa poética, que se diria artificiosa e mecânica, dá como resultado uma liberdade e uma riqueza de inventividade inexauríveis.⁸⁹

Calvino, como frequentemente acontece em seus textos, mostra-se armado de argumentos e contra-argumentos para opor às prováveis contestações ao seu discurso e que ele próprio antecipa. Nesse caso, ao defender o uso das regras arbitrárias por parte de Perec ou de seu protagonista, ele logo afirma que “milagrosamente” essa poética não resulta em puro mecanicismo da linguagem, mas sim em linguagem inventiva. Ele parece tentar

⁸⁹ Ibid., pp.1397-8. “Per sfuggire all’arbitrarietà dell’esistenza Perec come il suo protagonista ha bisogno d’imporsi delle regole rigorose (anche se queste regole sono a loro volta arbitrarie). Ma il miracolo è che questa poetica che si direbbe artificiosa e meccanica, dà come risultato una libertà e una ricchezza d’inventiva inesauribili”.

convencer de que da cibernética nasce o fantasma, da máquina que produz *n* formas e estilos narrativos diversos nasce o mito de uma forma nunca antes realizada. O rigor da linguagem de Perec, continua a explicar, dava-se pelo emprego de uma terminologia extremamente exata, precisa, capaz de definir cada pessoa, fato e objeto de forma unívoca, como se fosse realmente uma literatura da catalogação. Esse espírito obsessivo de jogo com a linguagem, com a posse da linguagem, respondia à plena consciência, no entanto, da completa desordem do mundo, contra a qual só existia a arma da ordem linguística a ser estabelecida.

Ordem que, por outro lado, se extremada, levaria à loucura. Afinal, o protagonista de Perec, Bartlebooth, impõe-se um projeto megalômico que lhe custaria anos de vida e os riscos de um destino adverso que poderiam impedi-lo de levar a termo sua ideia. Em síntese, ele planejava gastar dez anos aprendendo a pintar paisagens em aquarelas, vinte anos viajando para pintar 500 aquarelas representativas de todos os continentes, que depois seriam entalhadas e segmentadas em 750 partes cada por um artesão em Paris, mais vinte anos para recompor todos os quebra-cabeças e fazê-lo voltar do suporte de madeira à folha de papel, em seguida tratadas quimicamente e reenviadas aos lugares de origem, para que todos os rastros das cores e dos contornos das aquarelas fossem apagados, deixando, como no início, o papel branco. Calvino resume esse plano insano como passagem do “nada” inicial, antes da primeira aquarela pintada, ao “nada” final, a folha em branco como se nada tivesse sido feito, e revela que o romance acaba com o fracasso do protagonista. Devido à inflexão do imprevisível, no caso a interferência de outro personagem, e ao esvanecimento da vida daquele louco, que começa a perder a visão e morre antes de completar o último *puzzle*, o extenso projeto de vida narrado por Perec não se concretiza, mostrando as falhas no alcance de uma ingênua totalidade. Fica, desse modo, evidente a semelhança entre a narrativa de Perec e aquela de Calvino protagonizada pelo incansável leitor de enciclopédias Palomar, assombrado pelo temor de ser engolido pelo ovo fresco, ao invés de ele próprio engoli-lo. A questão para esses escritores é reforçar ainda mais a sistematicidade constitutiva da linguagem com a determinação de regras que comprometem o todo das variações em favor da variação mais próxima possível de um

ideal, mesmo que esse ideal só seja percebido pelas variações ali aludidas na forma encontrada, que também não podem ser apreendidas em sua totalidade.

É, portanto, um projeto literário bastante controverso, dado que o foco deveria ser as tentativas da escrita e sua transitoriedade, sem dar importância ao resultado efetivo, o qual, no entanto, acaba sendo o único possível, do qual dependem todos os efeitos alcançados na leitura. A multiplicidade e a potencialidade são os horizontes não plenamente exequíveis na prática desse tipo de literatura.

O mesmo planejamento rigoroso do protagonista de *La vie mode d'emploi*, conforme comentários de Calvino, teria sido assumido pelo próprio Perec, até o que se sabia sobre seus procedimentos minuciosos de composição do romance. Realmente seria difícil contabilizar todos os cálculos que devem ter sido feitos para que a variedade de breves histórias que se passam dentro dos cômodos de cada andar do edifício descrito por Perec fosse segmentada em tantos objetos, personagens e capítulos; todas as tipologias de materiais verbais e visuais que vão sendo acrescentados aos enredos, em uma profusão de gêneros e estilos de escrita; todas as referências explícitas e implícitas às figuras históricas e literárias (a começar pelo nome Bartlebooth, sutil transmutação do Bartleby de Melville) que se multiplicam em meio a um discurso tão erudito quanto sedutor, tão milimétrico quanto traiçoeiro. Daí a alusão ao jogo de xadrez e aos quadrados divididos e multiplicados, imagem-chave desse universo do Oulipo, incluindo, em suas relações de aceitação e apropriação entre poetas, romancistas, físicos e matemáticos, a presença de Calvino. Daí também a autoironia em exibir os fracassos desses diversos “programas de vida” enciclopédicos e totalizantes.

A linguagem deveria se exercer como código preciso sem riscos à dispersão, à profusão, à aglomeração, ainda que Perec, Queneau e também Calvino, na obsessão por uma literatura fortemente matemática (e principalmente matemática enquanto não-lírica, não-elevada, não-sentimental), tenham produzido novas desordens – mentalmente impecáveis. Isso nos faz lembrar a excelência da ciência dos números como horizonte literário defendida por Queneau naquele seu artigo ao *Times Literary Supplement*. Uma certa aritmomania narrativa contagiava o grupo Oulipo em geral. Com Calvino não foi diferente. O seu conto oulipiano traduzido por “O incêndio da casa abominável” se

aproxima da loucura de Perec, pois se trata de uma trama de mistério complexa, insolúvel e, por fim, enlouquecedora. Um acidente envolve quatro vítimas, os moradores do imóvel incendiado, e outros dois personagens, o corretor de seguros e o analista de sistemas contratado para descobrir o culpado. O que acontece, como já previsto, é o embate entre a multiplicidade incongruente de possibilidades do crime (do mundo não-escrito) e a organização rigorosa dos dados dentro do computador (no mundo escrito), ou entre os milhares de particularidades das vidas das pessoas envolvidas e o organograma que transforma suas paixões individuais em elementos sistemáticos e universais. O movimento, de acordo com os desvarios do analista-narrador, vai da matematização do mundo imperfeito à descoberta de que essa matematização também é insuficiente e, conseqüentemente, ao retorno de certo descontrole, agora aplicado a esse outro mundo. E o ponto de chegada é de novo aquele já explorado nas leituras científicas de Calvino, principalmente nos ensaios sobre os relatos de colonialização: quem é verdadeiramente o vencedor, pensando que o corretor de seguros estivesse enganando o analista e possuísse o seu próprio sistema de manipulação da verdade sobre o caso?

Mas a partida que se joga entre dois computadores não é vencida por aquele que joga melhor que o outro, mas por aquele que compreende como o adversário faz para jogar melhor que ele. O meu computador agora armazenou o jogo do adversário vencedor: então eu venci?⁹⁰

Novamente é armada a bipolaridade para colocar em questão a verdade única. Calvino suspende entre dois polos a iminência assustadora de um lapso no sistema 0 e 1. Vencedores e vencidos. Mundo escrito e mundo não-escrito. Só ganha quem detém mais informação, quem constrói relações mais rapidamente, quem decodifica não apenas os dados à sua volta, mas aqueles já decodificados pelo sistema inimigo. Aceleração centrífuga de conexões entre pessoas e ações criminosas, entre culpados e vítimas, de enredos que partem de um esquema comum: no caso desse conto, uma lista com doze

⁹⁰ CALVINO, 2001, p.157. “Ma la partita che si gioca tra due elaboratori non la vince quello che gioca meglio dell’altro, ma quello che capisce come fa l’avversario a giocare meglio di lui. Il mio elaboratore ora ha immagazzinato il gioco dell’avversario vincente: dunque ha vinto?”.

verbos encontrada na casa depois do incêndio, que indicavam doze ações praticadas entre os quatro moradores, uma viúva, uma jovem modelo, um pugilista e um moço introspectivo. Assim, temos uma narrativa de mistério que não desvenda crime algum, não responsabiliza ninguém, mas se embrenha em algumas das possíveis sequências narrativas que ordenariam os fatos, descartando-as logo em seguida. Afinal, os quatro personagens se relacionariam dois a dois, para realizarem doze tipos diferentes de ações (Amarrar e amordaçar, Ameaçar com revólver, Chantagear, Difamar, Drogar, Esfaquear, Espionar, Estrangular, Induzir ao suicídio, Prostituir, Seduzir, Violentar), totalizando a seguinte potência narrativa, bem ao estilo Oulipo: 12^{12} ou 8.874.296.672.256 de histórias diferentes.

A enciclopédia explode: a literatura vence a ciência? Ou será que o que vale é ter conseguido elaborar a hipótese mais perfeita de um crime, que substitua todas as outras hipóteses reais – dando destaque, dessa forma, à projeção de um modelo crítico, mesmo que falho? O problema é enfrentar o encontro entre literatura e ciência, às vezes poderoso, às vezes desastroso, claramente anunciado nessas narrativas, nesses contos, poemas, lipogramas, palíndromos, silabários, frases com ou sem vogal, enfim, em toda a estética do Oulipo, assumindo sem medo os inúmeros pontos cegos que existem entre o mundo escrito e o não-escrito. O maior desafio é não deixar que a unidade indissociável máquina-mito esteja constantemente sob um olhar criador de dicotomias e embates que tendem a valorizar um dos elementos. Por meio do olhar tão disponível à ciência do Oulipo, composto por poetas e físicos, romancistas e matemáticos, é possível reler todo o percurso do leitor Calvino e observar o desequilíbrio entre dois movimentos dentro de seus textos, ao tratar das convergências e divergências entre ciência e literatura.

Um deles em direção à constatação de que não é mais possível fazer literatura e crítica à literatura de maneira a considerá-la uma prática do espírito envolvida por névoas de criatividade e por impulsos de fascínio, apreensão ou indiferença diante do mundo, já que o influxo dos antigos e novos determinismos sociais, culturais, tecnológicos sobre a literatura – predominantes na criação e condenação de paradigmas de pensamento – é irreversível e desafiador. A literatura, mais do que nunca, tem de estar atenta ao que diz a ciência, ou melhor, ao que realmente significa o que a ciência procura dizer com seus métodos e hipóteses em constante mutação, assim como a ciência também parece cada vez

mais demonstrar interesse pelo diálogo com o “pensamento literário”, da mesma forma que ocorria com o pensamento filosófico. Por isso as leituras e releituras das obras produzidas em um passado da escrita em que vigorava a indistinção entre os saberes, entre a teoria e a poesia, a técnica e a suposição, a ciência e a religião ou a magia. Por isso o retorno aos precursores, desde os filósofos-poetas-cientistas da Antiguidade até autores do início da clara segmentação e especialização técnico-institucional das áreas do conhecimento. Calvino legitima os textos de um período em que ciência e ficção não apresentavam limites e incompatibilidades tão nítidos quanto nos séculos XIX e XX, elogiando a natureza poética dos discursos científicos de alguns séculos atrás, notadamente de Galileu, inaceitável na ciência moderna. Demonstra interesse pela linguagem “quase” literária dos estudos científicos de Prigogine e Stengers ou de Marvin Harris, e ao mesmo tempo vê positivamente a rígida estruturação matemática dos contos e romances de Pynchon. Entende-se que só é possível responder aos fatores em jogo e aos problemas do mundo contemporâneo através da *crítica* que recolhe quanto mais elementos pertinentes puder para entrar no jogo, elementos esses de ordem teórica, conjectural, fantasiosa, empírica, matemática, visual, resgatados de qualquer uma das linguagens que compõem a recorrente tríade de Calvino: filosofia, ciência, literatura. E, como linguagens, funcionariam necessariamente através de normas da língua, de estruturas mentais, de sistematizações combinatórias específicas, de elementos definidos e finitos. Com essa leitura Calvino desmistifica, a um só tempo, a literatura como território da inventividade subjetiva e a ciência como território da neutralidade e dureza linguística, aproximando-as pelo denominador comum do jogo cibernético. É esse modo de ver que predomina nos textos do escritor.

Mas há um segundo movimento, que conduz à defesa da especificidade literária e ao alerta dos riscos de uma literatura “cientificizada”, semelhantes, na verdade, ao artificialismo e à incongruência de uma ciência demasiadamente poética. As dificuldades de quando e como deixar falar raciocínios científicos e também filosóficos nas narrativas literárias, em romances, contos, novelas e poemas, e os desajustes ocasionados pela “dosagem” desarmoniosa entre os discursos provam a Calvino que literatura e ciência são coisas distintas e inconfundíveis. Por isso a admiração declarada por escritas fluidas e convincentes em seu funcionamento unívoco de realismo e invenção, seriedade e

comicidade, dos diversos tipos de textos dos séculos XVII e XVIII; e o repúdio à ciência ou à literatura que se descaracterizam completamente, ao se confundirem de modo equivocado. Ele lê a literatura moderna com olhos extremamente céticos, desconfiando de seu explícito teor analítico, comprobatório, documental, elencando consequentemente pouquíssimos nomes da narrativa recente, como os já citados Carroll, Borges e Queneau, ou mesmo suas mais constantes referências poéticas, Ariosto e Leopardi, que teriam conseguido gloriosamente alcançar a medida entre todos esses componentes discursivos e estilísticos mais e menos literários em suas obras. Isso só reitera a existência de particularidades definitivas da literatura, as quais, no entanto, não são efetivamente discutidas e valorizadas nas colocações críticas de Calvino, não são explicitadas em suas ocorrências textuais nos tantos autores que lia.

Acreditamos que a tarefa vai além de entender os polos da ciência e da literatura, aprofundando-os ainda mais em suas especificidades e reafirmando a divisão dos saberes, das culturas, concluindo que Calvino não confundia literatura e ciência, apesar de, contraditoriamente, apreciar a leitura crítica refinada, capaz de reduzir a narrativa à sua estrutura essencial. A tarefa é problematizar a própria polarização com alguns elementos da obra de Calvino ali latentes, mostrando que os saberes assim dicotômicos não permitem que se desenvolvam as potencialidades do seu discurso ensaístico e as possibilidades de leitura de sua ficção, que só podem surgir do complexo teórico que envolve máquina, mito, fantasma, estrutura, mas que são constantemente cerceadas por seu discurso crítico e autocrítico.

3.

**O PREDOMÍNIO DA CIÊNCIA:
É POSSÍVEL RESGATAR O MITO?**

“ Na vida interessa o que não é vida
Na morte interessa o que não é morte
Na arte interessa o que não é arte
Na ciência interessa o que não é ciência
Na prosa interessa o que não é prosa
Na poesia interessa o que não é poesia
Na pedra interessa o que não é pedra”

Décio Pignatari °° *Interessere*

3.1. Alguns autores de Calvino

A troca de experiências possibilitada pela participação periódica de Calvino nas reuniões do Oulipo e, principalmente, pelo constante diálogo com Queneau e Perec, intermediado por resenhas e traduções, fez com que ele simultaneamente se percebesse como membro efetivo de um grupo para o qual se sentia impelido a escrever “por encomenda” e tentasse aproveitar apenas o que lhe servia para seus projetos particulares, que muitas vezes se destacavam do contexto de criação coletivo para continuar perseguindo velhas questões. De todo modo, Calvino parece construir uma estratégia de leitura de autores clássicos e contemporâneos ao estilo Oulipo. Ele tendencialmente procura nos livros de todos os tipos, de escritores italianos e estrangeiros, o núcleo estrutural, o esquema de base, o esqueleto de sustentação daquilo que é narrado. Seu olhar se direciona ao mecanismo do jogo que inteligentemente seria sugerido pelos autores-máquinas, constituindo, por sua vez, também um mecanismo de desmontagem das peças elementares de cada texto, tornado o movimento crítico mais privilegiado por ele.

É possível compor uma série de comentários críticos seus sobre autores muito diferentes entre si, que correspondem a essa sua postura de *cientista* da literatura. Todos levam a um mesmo movimento de entrada e de circulação pelos textos, cujas consequências, como poderemos ver, são o apagamento dos traços diferenciais entre as estéticas, a quase completa ausência de referências a características que possivelmente não se encaixem no plano geral da narração, o aniquilamento de uma pluralidade de sentidos e da presença de fantasmas da linguagem, e o nivelamento de autores bem díspares que deveriam suscitar reações ou sensações até contrastantes.

Com “Un progetto di pubblico” (1974) Calvino intervém na polêmica iniciada por Angelo Guglielmi em *Paese sera* sobre os romances de grande sucesso de público, referindo-se ao recém-lançado *La Storia* de Elsa Morante. Partindo do pressuposto de que todo escritor concebe um público e um contrapúblico para sua obra, projetando-a em função do que ele imagina como sociedade de leitores e suas reações, Calvino distingue os *best-sellers* dos romances populares, sendo que os primeiros se estruturariam pela

subjetividade pretenciosa de autores e leitores, “um empastelamento de ‘humanidade’”⁹¹, enquanto os segundos colocariam em funcionamento a máquina narrativa quase como se fossem escritos anonimamente. O repúdio à “humanidade” de autores e leitores praticada pelos nomes mais vendáveis e fugazes do mercado editorial é seguido pelo argumento de que o romance deve se aproximar mais das mitologias, ou seja, das narrativas impessoais que afastam de si qualquer traço subjetivo, psicológico. O anonimato aqui não é só aquele quase inescapável, típico do contexto livreiro das últimas décadas, dominado pela produção em série e pelo consumo banalizado dos bens culturais, porque é também anonimato como metamorfose estilística, como provação e autocrítica, desejo de escrever sempre diferentemente, como um outro, escrever o que jamais escreveria. Esse é um lugar recorrente não só da ensaística de Calvino. Na verdade, vemos essa semântica do escritor anônimo do início ao fim de sua trajetória ficcional, a começar pelo primeiro romance *A trilha dos ninhos de aranha*, sua contribuição ao impulso coletivo de narrar o pós-guerra como história de todos, com uma voz impessoal, até *Se um viajante numa noite de inverno* e seu infindável labirinto de autores inexistentes e romances inacabados, cuja autenticidade nunca é atestada.

No caso de Morante, o escritor a considera como autora não de um *best-seller*, mas de um romance popular, indo direto ao comentário sobre suas bem definidas características de enredo, ritmo, clímax. A natureza do livro o destinaria, inclusive, àqueles que não eram leitores, projeto bastante específico em seus procedimentos de criação de um público e que apresentava dificuldades como qualquer outro. Unido à vitalidade romanesca, até melodramática do livro de Morante, seu ponto de sustentação, também existia um caráter de rapsódia da literatura italiana do pós-guerra, que ajudava a tornar sua obra popular. Porém, Calvino confessa que lhe parecia cada vez mais difícil produzir romances populares, já que proliferavam a seus olhos as proibições ao lidar com as emoções e expectativas dos leitores (ao menos via assim o cenário italiano nos anos 70, diferentemente de autores como Eco e Pasolini, que não se sentiam tão vigiados e publicavam romances populares nesse período). Provocar o riso parecia mais permitido do que o choro, por exemplo. Só que, para fugir dessas complicações, de nada adiantaria evitar o “humano” na

⁹¹ S1, p.343. “una melassa di ‘umanità’”.

escrita literária. A questão era conhecer bem os instrumentos de escrita de que se dispunha, pensando com quem se queria falar, escrevendo só assim, desse jeito, uma literatura humana, fosse ela popular ou não. Isso é ser humano para Calvino: jogar sério com a linguagem e não trapacear os leitores, pelo contrário, julgá-los sempre como leitores ideais, refinados e exigentes. E não escrever livros pedagógicos cheios de uma “humanidade” sentimental. Um ideal que busca indiscutivelmente a maestria, a perspicácia, a perfeição.

Está presente nesse mesmo ensaio uma referência ao desfecho de *Orlando Furioso* de Ariosto, precisamente a cena da chegada do autor do poema ao porto, onde uma diversidade de pessoas, supostamente seu público leitor, aguarda-o. Tal cena também será referida em um longo texto de Calvino sobre *Orlando Furioso* datado de 1974, no qual é claramente investigado o seu método de construção dos versos, rimas, imagens, cantos. São comentados os principais procedimentos de elaboração de sua estrutura poética, que se dilata e se bifurca, fazendo seus caminhos narrativos se entrecruzarem continuamente, causando a impressão de que os versos não têm início nem fim localizáveis. Calvino enumera as passagens em que Ariosto revela os passos da montagem de seu texto, momentos em que recupera personagens deixados em suspenso, em movimentos de ziguezague e de fechamento das estrofes. E, finalmente, designa todas essas direções e rotações como “jogos”, definindo-os assim: “os jogos, dos infantis àqueles adultos, possuem sempre um fundamento sério: são, sobretudo, técnicas de adestramento de faculdades e atitudes que serão necessárias na vida”⁹². Essas palavras retomam o sentido de jogo como habilidade, exercício constante de práticas de escrita, visto com Queneau, do qual pode e deve resultar o prazer, a brincadeira. Mas a seriedade continua ali escondida e é ela que atrai Calvino na literatura dos clássicos e contemporâneos.

Da metapoesia ao típico romance realista do século XIX. *I piccoli borghesi*, tradução do romance inacabado de Balzac resenhada por Calvino, serviria como outro tabuleiro de xadrez a ser desvendado para descobrir como o romancista francês elaborava seus enredos, sempre muito extensos, densos e minuciosos, “para nos mostrar como Balzac

⁹² Ibid., p.767. “i giochi, da quelli infantili a quelli degli adulti, hanno sempre un fondamento serio: sono soprattutto tecniche d’addestramento di facoltà e attitudini che saranno necessarie nella vita”.

construía seus romances”⁹³. Na nota introdutória, Calvino percebe que tudo começa com a descrição do cenário, das paisagens, seguida pela dos personagens, que ocupa seis capítulos sucessivos, até que a ação propriamente dita se desenrola, justamente com a cena que é tida por ele como rigoroso campo de provas de qualquer romancista, a cena da reunião, quando os convivas estão à mesa para jantar e o narrador deve demonstrar sua destreza ao percorrer os rostos, as falas, os gestos de todos ao mesmo tempo, incidindo luz sobre uns e outros. Esclarecida a estrutura geral de composição do romance, Calvino justifica Balzac ser um clássico romanesco por justamente não deixar que nada escape em sua trama, por aproveitar cada informação e detalhe apenas acenados em um capítulo anterior no desenvolvimento posterior do enredo, tornando-os chaves narrativas imprescindíveis.

Também é esse procedimento de investigação da estrutura vital de um grande romance clássico que Calvino aplica na leitura de *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni, em 1973, justificando-se:

Extrair um esquema geométrico de um livro tão modulado e complexo não é forçado: nenhum romance foi calculado com tanta exatidão quanto *Os Noivos*; cada efeito poético e ideológico é regulado por uma relojoaria predeterminada, mas essencial, de diagramas de forças bem equilibrados.⁹⁴

O escritor demonstra estar ciente de que tais afirmações correm verdadeiros riscos de parecerem forçadas, e realmente são. Seu objetivo central com essa premissa artificiosa e contestável é chegar ao enquadramento geométrico mais funcional, revelador da matemática que subjaz na materialidade poética, eliminando as oscilações, irregularidades, continuidades superficiais que podem deixar o leitor à deriva. Suas lentes estruturalistas escondem desse leitor os próprios efeitos literários, em prol do cálculo. Assim, após a leitura dessa resenha, ficamos avisados de muitos procedimentos que moveram a pena de Manzoni, sentimo-nos aptos a classificar seus métodos, mas não acessamos a opinião do resenhista sobre a *literatura* da obra. Aprendemos os instrumentos

⁹³ Ibid., p.783. “per mostrarci come Balzac costruiva i suoi romanzi”.

⁹⁴ Ibid., p.333. “Estrarre uno schema geometrico da un libro tanto modulato e complesso non è una forzatura: mai romanzo fu calcolato con tanta esattezza come *I Promessi Sposi*; ogni effetto poetico e ideologico è regolato da un’orologeria predeterminata ma essenziale, da diagrammi di forze ben equilibrati”.

para qualquer outra análise, mas não atingimos o que o autor sentiu e viu no romance, a despeito dos planos do próprio romancista.

Calvino quer destacar a fábula comum a Balzac, a Manzoni e a tantos outros. Até o Marquês de Sade é visto nesse contexto com as mesmas lentes de leitura: entre Sade e Manzoni só mudaria a corporidade literária, não o “esqueleto”. Constatação que reaparece em 1975 no texto que Calvino escreve sobre *Les 120 journées de Sodome*, ponto de partida para o filme de Pasolini *Salò*, que causava polêmica e estava em debate naquele período. É perceptível o constrangimento de Calvino ao ter de comentar uma das obras mais escandalosas e imorais da história literária mundial, e ao ter de fazê-lo sem tê-la verdadeiramente lido, em razão da aversão e da intimidação usualmente provocadas em muitos de seus leitores. Ainda assim, superando tais barreiras, “interessou-me muito seguir os mecanismos do livro, as estruturas sustentadoras, entender ‘como é feito’, como funcionava essa máquina irrefreável que era a mente de Sade”⁹⁵. Dentre as pulsões e escatologias que intencionalmente beiram a repugnância e a perversão, Calvino quer fazer saltar o funcionamento exato e cristalino da máquina-Sade. A matéria sexual é apagada. Interessa-se por suas características de *catálogo* de perversões; pelo seu esquema (inclusive canônico, se se pensa no *Decamerone* de Boccaccio) de disposição de um número determinado de narradoras diante de um público e de posse de um repertório de breves histórias, durante 120 dias; pelo número exato de narrações que fazem referência à ingestão de excrementos; pela concretude do longuíssimo manuscrito produzido precariamente por Sade dentro da prisão, através da colagem das bordas superiores e inferiores de milhares de páginas de papel, reveladoras de uma escrita sem rasuras, perfeitamente alinhada, de uma caligrafia linear. Calvino se detém na materialidade e nas condições de produção para evitar falar de seus temas e suas polêmicas. Quer mostrar a intenção de base de toda a narrativa, ou seja, a atrocidade, a paradoxal brutalidade da vida, sem atingir o mérito das descrições e particularidades dos personagens-vítimas.

De seu ponto de vista, portanto, é injustificável a intersecção realizada no filme de Pasolini entre o fantástico e inverossímil mundo de violência de Sade e a recente

⁹⁵ S2, p.1931. “mi ha molto interessato seguire i meccanismi del libro, le strutture portanti, capire ‘come è fatto’, come funzionava questa macchina inarrestabile che era la mente di Sade”.

experiência histórica dos massacres nazifascistas, uma vez que a principal denúncia do livro é a corrupção sistemática, respaldada, podemos dizer, pela sistematicidade das próprias relações criadas pela narratividade, e não o caráter moral de se apontar pontualmente culpados dentro da sociedade. A polêmica equiparação feita por Pasolini entre o universo exacerbado de Sade e um momento historicamente marcado como o nazifascismo repugna Calvino, fato que denota a incompatibilidade entre os valores morais em jogo.

Inclui-se no grupo de escritores lidos Tolstói, um narrador exímio em disfarçar, sob a impressão geral de uma escrita impregnada de vida, seus esquemas de simetria, seus contrapesos, suas molduras, deixando-os bem escondidos graças à sua habilidade estilística. Essa é a visão de Calvino na resenha (1973) ao conto *Due ussari*⁹⁶, texto do escritor russo que deixaria entrever com mais nitidez sua construção, a qual faz com que irrompa não uma vitalidade realista, comumente atribuída a essa ficção, mas remota, mítica, representada pelos traços de herói do conde Turbin, responsáveis pela transformação dos impulsos sociais destrutivos em indulgência, em festa, em alegria. A força propulsora da máquina narrativa de Tolstói, o seu verdadeiro regente seria o mito, o mito como repetição dos gestos de tempos passados, do feudalismo militar, dos bailes de província, dos jogos de carta entre oficiais nos albergues. Nessa leitura, também entrecortada por radicalismos críticos, é a vida que fica de fora, a sensação do movimento pulsante de homens, ações, coisas, para que o ponto final seja o mito esquemático e atemporal.

É a mesma força da história de Maupassant. *Pierre et Jean* é um romance que teria conseguido esconder sua “substância mítica”⁹⁷ sob a representação da vida burguesa. Essa é a leitura de Calvino (1971) de toda a trama entre Pierre, o irmão que se indaga sobre as razões de não ter direito à herança de um amigo da família, e Jean, aquele que ficou com todos os bens. Em resumo, estaríamos diante do mito de Édipo, em plena investigação sobre a legitimidade ou não dos filhos (descobre-se depois que o herdeiro é bastardo) e a traição da mãe, abandonada ao final por Pierre junto com seu irmão ilegítimo e sua cunhada. Logo, os livros de Tolstói e Maupassant transmitiriam a mesma impressão de uma

⁹⁶ S1, pp.989-992.

⁹⁷ Ibid., p.876. “sostanza mitica”.

narrativa mítica recontada centenas de vezes, disfarçada na superfície das reviravoltas de seus enredos como histórias realistas de crítica social atreladas ao seu tempo. Percebemos, assim, que Calvino não apenas estudava os mecanismos narrativos dos mitos e fábulas pensando em sua contribuição para a narratividade moderna, avessa aos grandes romances históricos e realistas. Ao se desinteressar pela mimese e pela historicidade desses enredos, ele lhes aplica métodos de leitura que reduzem esses traços à natureza mítica – e mítica no sentido de esquema e repetição.

Ao resenhar *Jacques le fataliste* de Diderot, ele discute em linhas gerais a tradição do romance oriunda de Balzac e seguida, para citar um caso italiano mais recente, por Morante, contrapondo-a à tradição do anti-romance ou de um romance mais divagante e menos “estruturado”, iniciada com Sterne e da qual fariam parte tanto Diderot quanto, bem posteriormente, Queneau. Enquanto a linhagem balzaquiana se manteria fiel às convenções literárias tradicionais de um autor e um leitor que fingem não existir e coparticipam da “mentira” primordial da ficção, seguindo uma história que parece narrar a si mesma, a linhagem sterniana preferiria explicitar as expectativas, os arbítrios, os métodos de construção que intermedeiam as relações entre quem escreve e quem lê, optando pela apresentação de mais de uma possibilidade de contar a mesma história. Assim, Calvino aproxima o jogo de “gato e rato” entre narrador e leitor presente no livro de Diderot dos jogos romanescos que exploram a cadeia de determinismos do mundo (jogos, aliás, baseados naquela noção de “destino” ou não-acaso vista com Santillana). “Diderot tinha intuído que é justamente a partir das concepções de mundo mais rigidamente deterministas que se pode extrair uma força propulsiva para a liberdade individual”⁹⁸. Essa declaração ilumina ainda a afinidade de Calvino com as propostas estéticas oulipianas, explicitando o pressuposto mais pessoal, mais verdadeiro de seu pensamento: *a estrutura é liberdade*.

Diferentemente da distância significativa que separa a literatura de romances de Balzac e de Morante dos projetos romanescos de Calvino, existe maior proximidade com a obra de Carlo Emilio Gadda. Calvino escreve muito sobre Gadda e seus jogos ficcionais. Referências ao romance *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* aparecem em seus

⁹⁸ Ibid., p.848. “Diderot aveva intuito che è proprio dalle concezioni del mondo più rigidamente deterministe che si può trarre una carica propulsiva per la libertà individuale”.

textos mais relevantes dos anos 50, e o nome do escritor milanês, citado em “Cibernética e fantasmas”, ainda é evocado tardiamente nas discussões sobre uma literatura enciclopédica, labiríntica, que quer dizer tudo, amalgamar e estratificar linguagens, dizeres, dialetos. Ao tratar da obra *Meditazione milanese*, por exemplo, considerada filosófica e muito difícil de resenhar, Calvino tinha o intuito de atentar para a importância desse livro (publicado apenas postumamente e que não possuía, segundo ele, um público adequado) no panorama cultural italiano e em outros, como o francês, que recebia naquele momento uma acurada tradução. Isso porque Gadda, tratando de problemas filosóficos sérios em seu projeto literário-moral (unidade indissociável na tradição italiana, afirma Calvino), deixava transparecer uma teoria geral compartilhada por seu amigo, “uma visão do mundo como ‘sistema de sistemas’, no qual cada elemento singular é sistema, por sua vez, e cada sistema-indivíduo responde a uma ‘ascensão de sistemas’ e cada mudança de um dado singular implica a ‘deformação’ do sistema inteiro (...)”⁹⁹.

Uma escritura criativa e repleta de divagações na aparência, toda híbrida de estilos, porém erguida sobre um método de pensamento e reflexão muito consistente e especializado: a autocomparação com a filosofia de Gadda reitera a concepção de literatura predominantemente cibernética defendida por Calvino em muitos ensaios. A imagem toda articulada e geométrica que vemos surgir no trecho acima, com efeito *zoom* sobre os detalhes mais e mais microscópicos (um grande sistema formado por pequenos sistemas formados por micro-sistemas, em um processo infundável, perfeito, e, por isso, assustador) está em sintonia com a ideia de linguagem que o escritor vai aos poucos desenvolvendo. Linguagem montada pela máquina e desmontada pelo homem, interpelada pelo homem e disseminada pela máquina, e definida pela cibernética e outras ciências e tecnologias que instigavam Calvino. Linguagem como sistema de elementos, com cada elemento sendo sistema por sua vez, seguindo regras determinadas que estabilizam, mas que, de repente, também podem desestabilizar todo esse organograma.

A lição da obra de Gadda residia, portanto, nesse funcionamento sistêmico que deixava transparecer, e que Calvino seguia à risca. Como este Calvino que não se deixa

⁹⁹ Ibid., p.1072. “una visione del mondo come ‘sistema di sistemi’, in cui ogni singolo elemento è sistema a sua volta, e ogni sistema-individuo riporta a un’ ‘ascensione di sistemi’ e ogni cambiamento d’un dato singolo implica la ‘deformazione’ dell’intero sistema (...)”.

envolver pelo tom lírico elevado dos contos de Raffaello Brignetti, em *Altri equipaggi*: “Transmitem mais o sentido do mar as frases em alfabeto Morse e as raízes quadradas do radar, do que todas as transfigurações lírico-trágicas. O mistério vale porque está nas coisas, não nas palavras”¹⁰⁰. Ele é radical, embora seu radicalismo venha sempre camuflado sob as dicotomias que cria, como se fossem reais ponderações. Na verdade, ele quer eliminar grande parte dos sentimentalismos da literatura de Brignetti, lançando-a ao extremo do código matemático asséptico.

Também em outras intervenções críticas mais rápidas que faz aos textos de outros escritores através das cartas que lhes escreve podem ser vistos procedimentos de análise semelhantes. Citaremos algumas apenas, centrando-nos nas passagens em que explicitamente evoca recursos de sistematização e decomposição da literatura dos outros; mas há todo um repertório dessa *operacionalidade crítica* do escritor em *I libri degli altri* (1991), uma coletânea de cartas suas expedidas exclusivamente em âmbito editorial e que não foram necessariamente republicadas no conjunto maior das *Lettere*.

Ao parabenizar Aldo Palazzeschi pelos contos que acabava de publicar em 1966, Calvino declara que “aquilo que me encanta nas suas novelas é o desenho geométrico que se esconde sob os casos humanos. Lendo-o descubro que o meu ideal é justamente esse”¹⁰¹. E o escritor reafirma esse ideal repetidas vezes, como vimos, porque se sente à vontade com esse modo de ler o mundo escrito e prova de sua funcionalidade com um impulso quase “congénito”. Ele também não resiste a comentar, depois de muitos elogios, a única “deformidade estrutural”¹⁰² que havia detectado na mais recente publicação de Primo Levi, *Il sistema periodico*. Diz ao amigo não entender por que o capítulo dedicado a “Argon”, o único elemento não verdadeiramente químico, mas metafórico, de todo o conjunto selecionado, havia sido colocado logo na abertura do livro, ao passo que ele pensaria em situá-lo mais ou menos na metade, para que se camuflasse e não chamasse

¹⁰⁰ L, p.916. “Rendono più il senso del mare le frasi in alfabeto Morse, e le radici quadrate del radar che tutte le trasfigurazioni lirico-tragiche. La misteriosità conta perché è nelle cose, non nelle parole”.

¹⁰¹ L, p.931. “quello che m’incanta nelle Sue novelle è il disegno geometrico che si nasconde sotto i casi umani. Leggendola, scopro che il mio ideale stilistico è proprio questo”.

¹⁰² Ibid., p.1256. “difformità strutturale”.

tanto a atenção do leitor. Parecia um tanto inadmissível esse “desequilíbrio” e, mais ainda, o destaque que lhe era dado.

Calvino se sentia mais ainda confiante para decompor analiticamente os livros dos outros quando eram textos que favoreciam tal procedimento. Por exemplo, *Il contesto* de Leonardo Sciascia. Como o livro era muito prestativo, pois poderia ser definido um “falso romance policial montado como uma partida de xadrez, ao gosto stevensoniano-chestertoniano-borgiano”¹⁰³, o comentador, hábil nas demarcações genealógicas e no traçar linhagens entre escritores, irá dividi-lo em três partes a serem comentadas e correlacionadas, na carta que escreve ao autor. De forma análoga, o primeiro impulso como leitor de *Nuovo Commento* de Giorgio Manganelli foi o da sistematização obsessiva, construindo um caminho progressivo de descamação da superfície narrativa labiríntica:

(...) já entendi tudo, é um comentário sobre um texto que não existe, pena que se descubra o jogo logo no início, quero ver como fará para sustentá-lo por tantas páginas sem nenhuma narração; depois se descobre que são as metáforas que conduzem a narração; depois, quando já não se espera mais nada, vem o saboroso presente de narrações propriamente ditas; em um certo ponto, através de um processo de acumulação, ultrapassa-se uma determinada fronteira e se chega a uma iluminação imprevista: mas claro!, o *texto* é Deus e o universo, por que não descobri antes?¹⁰⁴

Desse modo, é descrito com precisão – e também com humor, graças aos detalhes da “saborosa” descoberta – o percurso percorrido pelo leitor na progressão do intrincado enredo, com suas sucessivas revelações semânticas e combinações do jogo de xadrez. O plano ressaltado é claramente estrutural. Aliás, é exatamente sobre a conduta estruturalista do autor e do leitor que Calvino se pronuncia em outra carta, desta vez a Francesco Leonetti. A intenção era adverti-lo de que seria melhor *praticar* o estruturalismo

¹⁰³ Ibid., p.1110. “finto giallo montato come una partita di scacchi nel gusto stevensoniano-chestertoniano-borgiano”.

¹⁰⁴ Ibid., p.1036. “(...) ho già capito tutto, un commento a un testo che non c’è, peccato che si capisca il gioco fin da principio, chissà come farà a tenerlo per tante pagine senza nessuna narrazione; poi si scopre che sono le metafore a fare da narrazione, poi, quando già non ce lo si aspetta più si riceve il ghiotto regalo di narrazioni vere e proprie; a un certo punto, attraverso un processo di accumulazione si passa una certa soglia e s’arriva a un’illuminazione improvvisa: ma certo, il *testo* è Dio e l’universo, come ho fatto a non capirlo prima!”.

sem a necessidade de dizê-lo, como faziam Barthes e Lévi-Strauss. Ao invés de estar sempre a se declarar um estruturalista, risco que Leonetti corria, seu correspondente lhe aconselha, resumindo os principais valores aqui em questão: “seja mais estruturalista, aproveite da lição do estruturalismo em sua secura descritiva, em sua não-emotividade”¹⁰⁵. São os mesmos ecos que ouvimos dos tantos textos de Calvino aqui comentados. Precisão. Objetividade. Ausência de sentimentalismo.

Embora não fale realmente do estruturalismo tanto quanto poderia, já que o explorou em demasia, ele o pôs em prática em muitas de suas leituras, usufruindo de seus recursos para encontrar a entrada mais segura ao mundo escrito. O estruturalismo lhe garantiu possibilidades de se sentir apto para entender quase tudo da literatura. Ele não se pronunciou sobre algo que não tenha entendido, sobre o valor do obscuro, do esquisito, do deslocado. Ele se pronunciou sobre as descobertas que lhe garantiam um mapeamento das recorrências, um delineamento do esqueleto do texto.

Finalmente, Jorge Luis Borges. Acreditamos ser válido neste ponto destacar a figura de Calvino como crítico de Borges e explorar um pouco as afinidades entre os dois. No discurso pronunciado na ocasião da visita de Borges a Roma em 1984, Calvino começa a contar sobre seu relacionamento com a obra do amigo pela adesão à sua ideia de literatura “como mundo construído e governado pelo intelecto”¹⁰⁶. Ambos a entenderiam como pensamento, como ideia, acima de tudo. A experiência de leitura vivida por Calvino com essa obra, tantas vezes anunciada como pertencente à linhagem narrativa mais bem resolvida em suas questões conceituais, filosóficas, científicas, possibilitaria “ver tomar forma um mundo à imagem e semelhança dos espaços do intelecto, habitado por um zodíaco de signos que respondem a uma geometria rigorosa”¹⁰⁷. Além da tendência intelectual-narrativa rumo ao rigor como arma para atravessar o caos do mundo, minoritária no mundo das letras, ele também admira na obra do amigo o que corresponde à sua noção de literatura anônima, quando comenta a postura de Borges de fingir sempre escrever livros

¹⁰⁵ Ibid., p.868. “sii più strutturalista, profitta della lezione dello strutturalismo nella sua secchezza descrittiva, nella sua non-emotività”.

¹⁰⁶ Ibid., p.1293. “come mondo costruito e governato dall’intelletto”.

¹⁰⁷ Ibid, p.1294. “veder prendere forma un mondo a immagine e somiglianza degli spazi dell’intelletto, abitato da uno zodiaco di segni che rispondono a una geometria rigorosa”.

já escritos por hipotéticos autores desconhecidos. Histórias anônimas e apócrifas são arquitetadas em *Ficciones*, por exemplo, através da figura de seu autor imaginário Herbert Quain ou de seu Pierre Menard, desejoso de ser o autor verídico de *Dom Quixote*, ou através de seu famoso conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, no qual a narrativa serve para desorientar, mais do que para começar e acabar uma história. Razões para que seja denominado por Calvino um dos precursores da *literatura potencial*, assim cunhada pelo Oulipo.

Vemos também em seu discurso a confirmação da existência de um número finito de “núcleos míticos ou arquetípicos”¹⁰⁸ que sobressaem da densidade desmesurada de temas metafísicos, filosóficos e teológicos caros a Borges. Mais uma vez foi possível a Calvino apreender, na trama narrativa de palavras autônomas, experiências sem espessura psicológica e alusões históricas propositais (parece que falamos de sua própria obra), um problema moral “simplificado quase nos termos de um teorema geométrico”¹⁰⁹. Núcleos míticos reduzidos a teorema, é assim, inserindo-se, em grande medida, na tendência narratológica de análise dos mitos que Calvino lê Borges. Textos densos e breves, enxutos como equação matemática, era com eles que queria pensar a literatura. E deles pôde depreender as três características essenciais do pensamento crítico e ficcional de Borges, às quais alude ao final de seu discurso elogioso: a visão predominantemente estrutural do texto como sucessão de palavras; a impessoalidade da obra; e as possibilidades múltiplas, entrecruzáveis e paralelas de combinação e recombinação dos elementos narrativos, principalmente do tempo.

Um mundo imaginário assentado sobre ruínas, primitivismo, atemporalidades, arqueologia, escribas e copistas, enciclopédias, autores verdadeiros e falsos, universos-bibliotecas: esse mundo, é possível dizer, é compartilhado por Borges e por Calvino. Ambos tocam em questões muito próximas. Fazem a literatura falar de si mesma, de modo a sempre quase alcançar sua totalidade e seu perfeito mapeamento (equivalente ao mapeamento do mundo), mas nunca realmente alcançando-os. Mostram personagens beirando a loucura, tomados pelo que Borges chamou de “furor simétrico”, ao se referir ao

¹⁰⁸ Ibid., p.1297. “nuclei mitici o archetipici”.

¹⁰⁹ Ibid., p.1296. “semplificato quase nei termini d’un teorema geometrico”.

pseudoautor por ele comentado em “Examen de la obra de Herbert Quain”, que teria rigorosamente seguido um diagrama para a composição de seu romance. Mas também mostram a si mesmos, como narradores, vitimados por tal patologia da escritura. Afinal, esse diagrama do personagem Quain poderia ser comparado àquele que teria servido de base à composição de *Se um viajante numa noite de inverno* de Calvino: cada capítulo iniciado por um novo início de romance, sempre lido por um casal de leitores, que nunca consegue dar continuidade à história já começada e bruscamente interrompida, devido a misteriosas causas editoriais, embora, se lidos em conjunto, os dez diferentes inícios poderiam formar um livro único. E, no caso de Borges, quem conta a narrativa “La Biblioteca de Babel” também é alguém que já esteve em busca da geometrização total do universo de livros dentro do qual estava aprisionado.

Poderíamos, inclusive, dizer que esse conto, que data de 1941, é um dos que encontram mais ressonâncias na obra ensaística e ficcional de Calvino, constituindo-se um ascendente direto de “Cibernética e fantasmas” e de “Il generale nella biblioteca” (1953), por exemplo. A narrativa de Borges explora as consequências do fundamento combinatório do universo-biblioteca, pois especifica que seu acervo se distribui entre números constantes de prateleiras enfileiradas em paredes de idêntica dimensão (a arquitetura da biblioteca é hexagonal) e é composto por livros uniformemente segmentados em 410 páginas, com 40 linhas cada de 80 letras pretas. Isso sem contar que, em um certo livro, todas essas linhas só servem para reproduzir a sequência M C V. Uma obra inteira formada pela repetição exaustiva de três letras indecifráveis, que fazem nascer em seus leitores curiosidades sobre essa estranha língua e hipóteses hermenêuticas não respondidas. Chega-se ao mínimo, ao nível elementar, o alfabeto. E essa atmosfera criada pela dimensão ínfima das letras e pela dimensão infindável e grandiosa da enciclopédia de todo o conhecimento humano parece se projetar sobre os contos de *Palomar*: trata-se da mesma tentação, no narrador de Borges e no personagem de Calvino, de vivenciar certas premissas da existência, isto é, a combinatoriedade, a infinidade, a irrepetibilidade, a totalidade. E, assim como o escritor italiano depois, Borges fala que as esperanças dos homens de esgotarem as possibilidades e desvendarem completamente o futuro são vãs. O que sempre resta é a depressão, o fracasso, provocados pela desordem invencível e inesgotável. Há sérios riscos de que aconteça o

pior, ou seja, a perfeição tornar-se fatalidade: “a Biblioteca inclui todas as estruturas verbais, todas as variações permitidas pelos vinte e cinco símbolos ortográficos, porém nem um único disparate absoluto”¹¹⁰. “La Biblioteca de Babel” demonstra a inutilidade das tentativas ora desesperadas de apreensão de um mundo infinito, ora ascéticas de eliminação de inúmeras partes desse mundo, reduzindo de modo drástico qualquer participação ou efeito das ações dos homens. Seu narrador, no entanto, assim como aquele Palomar que devora as enciclopédias, ou o grupo de militares que organiza uma busca dentro da biblioteca na ilustre nação de Panduria, a fim de censurar certos volumes (no conto de Calvino), é alguém que testemunhou muitas etapas da duração da Biblioteca, que já quase não vê o que lê ou escreve, tendo consumido seus anos de vida na colocação em prática de métodos de decifração de todo o conhecimento sobre o homem. Em Borges e em Calvino há homens que parecem não querer desistir de seus vastíssimos projetos de totalização do saber, do mundo, da vida. O furor simétrico, a obsessão geometrizarante permanecem ali, dentro de cada um, irrequietos.

É preciso admitir que Calvino recorrentemente recai em uma prática de leitura dos outros autores excessivamente controlada e controladora. Sua crítica incorpora com força um caráter de cientificidade para promover a formação de seu leitor, a preparação de um olhar capaz de recolher os teoremas essenciais das narrativas. Esse excesso faz com que Calvino se detenha na máquina da escrita e não chegue a discutir o seu momento mítico de descontrolo, o qual, segundo ele próprio, seria a exibição mais evidente do quão singular é a linguagem da literatura. *Essa noção de mito desaparece de sua crítica*. Ele fala do arquétipo mítico que seria o núcleo de algumas narrativas de seus autores clássicos, mas o mito não é só isso. O mito é o efeito imprevisto de uma atualização particular desses arquétipos da narratividade humana, e esse mito, esse significado da leitura de uma obra literária que pode ser chamado de mito, não está presente ou não é evidenciado por Calvino em nenhuma de suas resenhas selecionadas.

Por que um elemento tão significativo de seu posicionamento como ensaísta nos anos 60, que servia como contrapeso necessário ao acelerado predomínio de linguagens

¹¹⁰ BORGES, 1944, p. 41 da versão digital. Disponível em: <http://textosenlinea.com.ar/borges/Ficciones.pdf>. Acessado em: 23/05/2012. “la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto”.

e códigos informáticos e que parecia o emblema de todo o conjunto de textos teórico-críticos selecionados para o volume *Assunto encerrado*, deixa de ganhar destaque em suas reflexões? Não lhe parece viável, interessante, profícuo discutir as possíveis forças míticas que sacodem o funcionamento científico da linguagem literária, ou comentar as sensações por elas causadas, as estranhezas, os impasses. Seria certamente necessário um outro modo de ler, um outro corpo-a-corpo com o texto, bem menos sistemático, provavelmente mais digressivo e incerto. Mas Calvino não é assim. Consequentemente, ideias importantes acerca da especificidade literária constituída pelo mito e pelos fantasmas, que impregnam seu discurso no ensaio de 1967, tornam-se ausentes de muitos outros textos.

3.2. Alguns leitores de Calvino

Seu fascínio pela estrutura e pelo mecanismo serve de motivo para que Paul Fournel, por exemplo, em uma entrevista com o escritor, defina sua aproximação mais pessoal à cultura e ao mundo como “uma forma de desespero metódico”¹¹¹. Calvino controlaria muito bem seus anseios e medos ao sentir não ter o controle da multiplicidade de experiências e não poder reduzir todos os processos do mundo em palavras. Ele, em resposta, afirma ter plena consciência de que a escritura tenta em vão dar conta desse mundo.

Ao lado dessa imagem de um escritor metodicamente atormentado podemos colocar uma outra, descrita com cômica nitidez por Gonçalo Tavares em um dos contos que dedica a Calvino em *Il signor Calvino*. Fazendo lembrar indiretamente aquele ensaio em que o escritor diz observar o mundo, diferentemente dos romancistas do século XIX, em queda livre pelo fosso das escadas, a cena reconstituída por Tavares e adaptada a um possível sonho de Calvino conta sobre uma queda “impecável”¹¹². O escritor cai nessa

¹¹¹ FOURNEL, 2002, p.17. “una forma di disperazione metodica”.

¹¹² TAVARES, 2005, p.9. “impeccabile”.

história como tantos outros, mas cai a seu modo, com elegância e estilo, amarrando bem os cadarços dos sapatos e ajeitando o nó da gravata antes de chegar ao chão. Em outras passagens dessa ficção bem-humorada, que se apropria de alguns elementos da obra e da biografia de Calvino, reaparece a ideia de tornar o lugar de onde se fala obrigatoriamente o mais seguro possível. No último e mais longo conto, “Una passeggiata del signor Calvino”, diz o narrador:

“Não sei dar nome àquilo que vejo, mas posso fazer um cálculo”.
Assim pensava às vezes Calvino.
Ou melhor:
“Não sei dar nomes às coisas que vejo, mas posso contá-las”.
Ao invés de compreender ou explicar, contabilizar.
Por exemplo, se naquele momento Calvino estivesse cercado de várias coisas informes cuja função e razão de ser ignorasse, poderia sempre se acalmar contando:
uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito: oito coisas que não conheço!¹¹³

Evidencia-se aqui o alívio proporcionado pela quantificação e pelos métodos de sistematização numérica, automática, catalogatória. A semelhança com Palomar não é gratuita, nem na explícita referência às caminhadas habituais do personagem durante as quais lia microscopicamente o mundo ao seu redor, intencional em Tavares, nem em nosso percurso, que passou necessariamente por um momento flagrante da conduta de Palomar como leitor de enciclopédias. O desafio de não saber dar nomes às coisas, de não conseguir prendê-las com palavras, seria parcialmente vencido, ou ilusoriamente vencido, pela tranquilidade de se saber, ao menos, capaz de contar e numerar. Fazer emergir a geometria, valioso bálsamo dos obsessivos.

Um depoimento saudosos de Luciano Berio, músico amigo de Calvino, reitera essa sua tendência ao controle de todos os elementos possivelmente existentes. No texto “La musicalità di Calvino”, Berio se recorda do quanto seu colega gostava de canções

¹¹³ Ibid., p.65. “‘Non so dare nomi a quel che vedo, ma posso fare un calcolo’. Così pensava a volte Calvino. O meglio: ‘Non so dare nomi alle cose che vedo, ma posso contarle’. Invece di comprendere o spiegare, contabilizzare. Per esempio, se in quel momento Calvino fosse circondato di varie cose informi di cui ignorasse la funzione e la ragione d’esistere, potrebbe sempre calmarsi contandole: una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto: otto cose che non conosco!”.

quando o assunto era música, por serem compreensíveis em todas as suas palavras, ainda reforçadas em seu significado pelos recursos melódicos mais simples. Em contrapartida, a música de um Beethoven ou Stravinsky fazia-o se afastar, parecia-lhe uma barreira intransponível:

(...) tão aguda e profundamente sensível aos diversos níveis de realidade do escrever, Italo tinha certa dificuldade para assimilar o fato de que também a música pudesse manifestar e misturar diversos níveis de “realidade”. (...) Talvez Italo desejasse que fosse possível se aproximar da música como se fosse ciência – isto é, racionalizável e verbalizável em todos os seus níveis.¹¹⁴

Não apenas o dizível, portanto, mas até o pensável parecia ser pensado por Calvino como algo esgotável: o problema não está nos *múltiplos* níveis da linguagem musical ou literária, mas na ânsia de alcançar *todos* eles. A referência de Berio à ciência é bastante significativa, porque mostra que o escritor procurava enfrentá-la do mesmo modo que enfrentaria a literatura, através da depuração e do esgotamento de seus prováveis níveis expressivos e temáticos. Ficava, assim, excluída desse território grande parte da musicalidade explorada por grandes artistas. Calvino tendia à compreensão da letra e da melodia, ao alcance dos significados possíveis, à *cientifização da linguagem sonora*. Nada que pudesse afastá-lo do “mundo governado pelo intelecto”. Um obsessivo controle da sintaxe e da semântica, das paixões e da vida, que aniquila as potencialidades racionalmente inexplicáveis da arte e que não se submetem à lei e ao rigor de compreensão.

É exatamente de “neurose” e “obsessão” que o escritor fala em carta a Giorgio Manganelli¹¹⁵, ao se referir à sua própria postura de sistematizador da desordem do mundo, arduamente enquadrada em geometria, sintaxe, estrutura e esquema linear. Ele confessa ao amigo que se deixava tomar pelo exagero racionalizante e sabia do perigo de permanecer

¹¹⁴ BERIO, 1990, pp.162-3. “(...) così acutamente e profondamente sensibile ai diversi livelli di realtà dello scrivere, Italo aveva una certa difficoltà ad assimilare il fatto che anche la musica potessi manifestare e mescolare insieme diversi livelli de ‘realtà’. (...) Forse Italo desiderava che la musica potesse essere avvicinata come fosse scienza – cioè razionalizzabile e verbalizzabile in tutti i suoi livelli”.

¹¹⁵ L, pp.1036-1040.

nele enclausurado, deixando que outras forças expressivas da linguagem arrefecessem definitivamente.

Essas breves definições do escritor como um neurótico perfeitamente controlado se aprofundam com o embate entre dois importantes críticos de sua obra, Alfonso Berardinelli e Mario Barenghi. Os textos que escrevem, “Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo” e “La forma dei desideri. L’idea di letteratura di Calvino”, respectivamente, sustentam-se sobre visões opostas sobre a neurose racional de Calvino. Primeiramente, é Berardinelli quem se pronuncia a respeito do estilo límpido e fresco do escritor, correspondente a um ideal de “higiene mental”¹¹⁶ que, de acordo com sua leitura, é sintoma do medo que sente e da preocupação frente ao caos de um mundo incompreensível que não quer mostrar. O ensaio de Berardinelli sustenta a tese de que, na verdade, Calvino estaria o tempo todo fugindo da realidade e se escondendo, por exemplo, atrás do tom de fábula, de leve moralismo, de prudência lúdica que suas narrativas quase sempre transpiram, camuflando o menino amedrontado dentro de si:

Exibiu, ao contrário, otimismo racional e lúdico, atlético bom humor ao afrontar a maré negra e ameaçadora que vem do futuro ao nosso encontro, uma arte de decompor cada figura em figuras menores, mais elementares. Toda a literatura de Calvino é uma escola de desmontagem e de redução a poucos elementos primários, depois recompostos em arabescos capazes de produzir efeitos de complexidade.¹¹⁷

Muitas afirmações do crítico são bastante incisivas e polêmicas, e constituem um dos primeiros discursos de “ataque” à obra do tão lido e adorado escritor – fama que instiga Berardinelli. A imagem que fica é a de um Calvino controlado, protegido, autocentrado, com o qual tudo parece estar bem, quando, na realidade, não está. Nesse sentido, a ênfase de sua obra, do projeto cosmicômico em diante, estaria em “tornar

¹¹⁶ BERARDINELLI, 2007, p.93. “igiene mentale”.

¹¹⁷ Ibid., p.94. “Ha esibito invece ottimismo razionale e ludico, atletico buonumore nell’affrontare l’ondata nera e minacciosa che ci viene incontro dal futuro, un’arte di scomporre ogni figura in figure più piccole, più elementari. Tutta la letteratura di Calvino è una scuola di smontaggio e di riduzione a pochi elementi primari poi ricomposti in arabeschi capaci di produrre effetti di complessità”.

literariamente comestível uma ciência da literatura sempre mais abstrata”¹¹⁸, isto é, acabar com os riscos de um excesso de ciência da linguística estrutural, da semiologia, da narratologia, e, mais ainda, de um excesso de neurose escritural, por meio da composição elementar, da simplificação do discurso, da limpidez das ideias.

Já Barengi discorda dessa conclusão, mesmo acreditando ser possível ler Calvino como Berardinelli o faz, como se fosse um hábil calculista das palavras. Barengi entende que a decisão do escritor de falar do caos de modo não caótico indicaria, ainda assim, uma linha de força em direção ao leitor, sempre chamado ao combate, à ação e, principalmente, à compreensão das coisas. Ele não vê o ensaísmo e a ficção de Calvino como simples jogos ilusórios, mas sim como propostas persistentes de definição da literatura, inclusive tomando por eixo as fronteiras que a separam de outros territórios. Assim, o crítico apresenta uma outra leitura da predileção do escritor pela clareza com que funcionaria a máquina da linguagem literária, já que considera essa postura coerente com seu projeto de tentar incessantemente dar forma aos desejos, a partir de uma literatura a um só tempo autossuficiente e dependente do encontro com valores diferentes dos seus. Essa neurose da forma bem-acabada, reduzida, mutilada, aparada, em relação direta com um modo de enfrentamento do mundo que aposta na inteligência do leitor, segundo Barengi, é vista por Berardinelli como fingimento de um escritor neurótico que acha mais fácil fugir das imperfeições do mundo para agradar o leitor.

Curioso ainda notar que Barengi (1995), desta vez na introdução ao primeiro volume da antologia de ensaios de Calvino, comentando em detalhes seu estilo sóbrio capaz de criar espaço a soluções bem expressivas, apresenta a mesma imagem proposta por Berio, de alguém com pouco ouvido para a música e, portanto, um péssimo escritor de versos. Sua melhor performance, sem dúvida alguma, efetivava-se nas cadências prosódicas, ora reduzidas ao seu esqueleto, ora abundantes e prolixas, repletas de paralelismos e simetrias. Ter pouco ouvido para a música traz como implicação direta o desejo de controle do mundo escrito e, ainda mais, do mundo não-escrito.

¹¹⁸ Ibid., p.92. “rendere letterariamente commestibile una scienza della letteratura sempre più astratta”.

A leitura que faz Giorgio Bertone do “furor geometrizar” e da “cansativa pesquisa combinatória e distributiva”¹¹⁹ de Calvino aponta para o progressivo aprofundamento do mundo como escritura e para o hipervisualismo como modelo interpretativo, cujo centro estaria em *O castelo dos destinos cruzados*. Livro erigido por diversas séries de cartas de tarô dispostas sobre uma mesa à qual estão sentados os personagens, todos eles mudos, provisoriamente destituídos de linguagem verbal, como que por encanto. Essa operação narrativa, aos olhos de Bertone, mostraria com bastante evidência o controle a que Calvino teria submetido qualquer possível nostalgia pelo mundo da oralidade primitiva (acenado, por exemplo, em “Cibernética e fantasmas”), e sua irremediável opção pela escritura e pela leitura como os únicos meios de ver o mundo e de narrá-lo, processos esses totalmente determinados por modelos estruturais que orientam em um mundo de fraturas. É o mutismo como condição de partida das histórias “mostradas” por cada personagem no castelo que indica para o crítico a instauração plena do universo da escritura em Calvino, da escritura como máquina “da domesticação do caos e do acaso”¹²⁰.

Outro posicionamento crítico figura de forma exemplar um modo de ler Calvino que se tornou tradicional. Claudio Milanini, na introdução ao segundo volume de *Romanzi e racconti*, arranja sua argumentação sobre a dicotomia razão x fantasia, que seria característica da obra em questão. Milanini está pensando especialmente na ficção – dada a ocasião de escrita de seu texto, a edição dos três volumes de todas as narrativas e até de produções de outros gêneros de Calvino, organizados por Barengi e Falcetto. E, em específico, na ficção dos anos 60 em diante, quando o escritor se aproxima do Oulipo, acentuando ainda mais a tensão entre abstrato e concreto, maquínico e empírico:

De um lado, Calvino vislumbra a oportunidade de aproveitar os novos conhecimentos técnico-literários para construir obras que exibam o próprio caráter “artificial”, “máquinas” metanarrativas capazes de enredar, acima de tudo, o leitor em uma reflexão sobre os procedimentos expressivos; de outro, reforça a própria convicção segundo a qual narrar significa “recolocar em jogo tudo o que temos dentro e fora”, especificando que se deve entender por “fora” o

¹¹⁹ BERTONE, 1994, p.122. “furore geometrizzante” / “faticosa ricerca combinatoria e distributiva”.

¹²⁰ Ibid., p.146. “dell’addomesticamento del caos e del caso”.

“contexto histórico-social”, isto é, o “impuro” que nutriu o romance em seus séculos de ouro.¹²¹

Tendo essa divisão em vista, Milanini agrupa aos poucos os livros afins, ora no conjunto das histórias realista-autobiográficas, ora no das histórias combinatório-abstratas, e imagina o interessante exercício de aproximar dois textos divergentes, cada qual de um grupo, para observar suas possíveis relações, como um conto cosmicômico e um conto neorrealista ou sobre a vida cotidiana, como tantos que Calvino publicou nos anos 50. Desse modo, percebe-se que Milanini pressupõe afinidades entre os dois polos da dicotomia, mas, ao final, reitera a permanência desses moldes como um modo consolidado de leitura dessa obra.

Desde o seu título, o artigo crítico de Guido Almansi “Il mondo binario di Italo Calvino” reitera as polaridades mais usuais da obra do escritor, mas também apresenta argumentos que expõem seus riscos. O binarismo, primeiramente, encontra em Almansi uma nova versão: *esprit de finesse* e *esprit de géometrie*. Esses dois tipos seriam os correspondentes dos termos “imaginação” e “racionalização” tão exauridos pela crítica. Porém, observando a prevalência do *esprit de géometrie* em Calvino, marcante em tantos livros e contos, com especial atenção à trilogia *Os nossos antepassados* (considerada por tantos críticos, ao contrário, exemplo da fértil narratividade do escritor), Almansi nota que a geometria é ela própria criadora das dezenas de binarismos encontrados nesses textos, e, conseqüentemente, de uma excessiva postura autocrítica dissecativa. As histórias de Calvino teriam, por um lado, algo mais do que a estrutura de pares opositivos evidenciados na superfície narrativa e explorados pelo autor nos prefácios a seus textos, uma mínima presença ficcional que garantiria, para Almansi, um sabor necessário à literatura; mas, por outro lado, algumas histórias seriam apenas medíocres “do ponto de vista literário”¹²², como certos contos de $T=0$, estritamente construídos por cálculos matemáticos. Sendo

¹²¹ MILANINI, 2001, p.XXVIII. “Da un lato Calvino ravvisa l’opportunità di sfruttare le nuove conoscenze tecnico-letterarie per costruire delle opere che esibiscano il proprio carattere ‘artificiale’, delle ‘macchine’ metanarrative capaci di coinvolgere innanzitutto il lettore in una riflessione sui procedimenti espressivi; dall’altro ribadisce la propria convinzione secondo la quale raccontare significa ‘rimettere in gioco tutto quel che abbiamo dentro e quel che abbiamo fuori’, specificando che per ‘fuori’ si deve intendere ‘il contesto storico-sociale’, cioè appunto l’‘impuro’ che ha nutrito il romanzo nei suoi secoli d’oro”.

¹²² ALMANZI, 1971, p.101. “da un punto di vista letterario”.

assim, em todos os casos dessa literatura reinariam soberanas a ordem, a norma, a simetria, formadoras de uma barreira interpretativa dificilmente abalada pelo leitor – a não ser aquele que, como Almansi, precavido da clausura a ser enfrentada, buscasse o mínimo elemento que sutilmente destoasse da arquitetura translúcida dos binarismos geométricos. E menos ainda pelo próprio Calvino, vítima do labirinto que construiu. Um *esprit* sempre suplanta o outro, que raramente deixa entrever alguns de seus resquícios. Concordamos plenamente que o *esprit de géometrie* sufoca em demasia o *esprit de finesse* em Calvino, deixando a ciência vencer a literatura.

Evidentemente o escritor tinha consciência das mais fortes tendências com que seus livros eram recebidos pelos muitos leitores e críticos. Correspondeu-se através de cartas com vários deles por longos períodos, respondendo aos olhares que lhe eram dirigidos, não só em razão de sua ficção, mas também de seus ensaios. E esse constante diálogo, revelador da recepção de sua obra e de seu agudo posicionamento autocrítico, toca necessariamente na questão da máquina e do mito ao redor dos quais se estabeleceu sua tão comentada “neurose”. Muitas foram as discordâncias quanto às suas ideias expressas em “Cibernética e fantasmas” e, simultaneamente, em suas *Cosmicômicas*.

Giambattista Vicari recupera ponto a ponto o fio condutor do ensaio em “Il significato inatteso”, de 1969. Acompanha o panorama de escritores, poetas e críticos que tratavam do novo conceito de autoria, sedimentado na íntima e imediata relação com a linguagem. Demonstra entender o funcionamento do processo combinatório como cálculo lógico aberto em suas possibilidades, sempre prontas à dissolução e à reescrita, tendo em vista a expectativa máxima do “significado inesperado” (expressão de Calvino). No entanto, mostra-se preocupado com a aceitação que já ganhava corpo e se espalhava entre diversos intelectuais italianos da ideia de que a literatura deveria sempre ser refeita, em um incessante movimento automático, repetitivo e monótono. Não lhe agrada o perigo desse automatismo. E o crítico desenha uma bela imagem das tentativas desesperadas dos escritores de dominarem o funcionamento da linguagem:

Nós a perseguimos por toda parte, de bicicleta, a pé, com avião, tanque e liteira: parece o assalto dos bandidos em um filme *western*. Saltamos velozmente, mas ninguém consegue apoderar-se dela. A

velha carroça continua a se mover inabalável por conta própria, chacoalhando com os solavancos.¹²³

Interessante observar a referência ao filme *western* mobilizada nesse trecho, com sua cobiçada diligência, mais arcaica em termos tecnológicos do que os modernos aviões e tanques. A imagem informa significativamente o que pensava o crítico das perspectivas teóricas de uma arte de todas as possibilidades, do universal em mutação, do todo que nunca se fecha em um sistema único, seguidas, segundo ele, por Mallarmé, Queneau, Gadda e pelo próprio Calvino. O crítico queria dar um passo atrás, desacelerar um pouco a máquina, pensar na carruagem do século anterior, porque não pretendia tecnicizar demais a literatura, torná-la previsível, destruindo seu ingrediente criativo e intuitivo:

A natureza tecnicista da proposta feita por Calvino parece desencorajar aquela dimensão casual do escrever, do fazer poesia, na qual o produto artístico nasce dos primórdios, isto é, da intuição que se libera sozinha na medida do talento, e que depois – prorrompendo assim descontrolada – se sistematiza dentro de modelos convencionais e fixos.¹²⁴

Em sua reação a Calvino, Vicari tenta demonstrar a legitimidade do percurso exatamente oposto, posicionando a criatividade, a intuição ou o descontrole no momento de origem da literatura, a serem em seguida sistematizados e modelados dentro dos determinismos mínimos da cibernética – ao passo que Calvino tentava postular, como vimos, o surgimento do mito ao final de um processo árduo de conhecimento do sistema e de se confundir com o próprio sistema para talvez fazê-lo dizer algo novo. Vicari ainda comenta explicitamente o debate que se fortalecia acerca das afinidades percebidas entre

¹²³ VICARI, 1969, p.192. “La rincorriamo da ogni parte, in bicicletta, a piedi, con l’aviogetto, col carro armato e con la portantina: sembra l’assalto dei banditi in un film western. Ci saltiamo in corsa, ma nessuno riesce ad impossessarsene. Il vecchio carrozzone continua a procedere imperterrito per conto suo, traballando agli scossoni”.

¹²⁴ Ibid., p.194. “La natura tecnicista della proposta fatta da Calvino ci pare che miri a scoraggiare quella dimensione casuale dello scrivere, del far poesia, secondo cui il prodotto artistico nasce dai precordi, cioè da un’intuizione che si libera da sola nella misura del talento, e che poi – prorrompendo così incontrollata – si sistema dentro i moduli convenzionali e fissi”.

literatura e ciência, mas a seu modo: ele entendia que a literatura deveria lidar com a revisão de ideias relativas a fatos, homens e objetos, assim como a ciência. Isso revela que não compartilhava da noção segundo a qual a literatura estaria cada vez mais centrada no universo das palavras, conforme o grupo de escritores que ele cita, e não mais ao das coisas.

Os riscos do desaparecimento completo do sujeito histórico-político no processo combinatório da literatura também aparecem no artigo de Cesare Milanese, “Dal processo combinatorio alla teoresi mitopoietica” (1969), publicado no mesmo número da revista *il Caffè* para o qual havia escrito Vicari. A intervenção de Milanese é mais conceitual e pretendia discutir três problemas sugeridos pela leitura de “Cibernética e fantasmas”: as operações da mente nos processos de escrita e leitura, a combinatoriedade e o mito. O crítico esclarece todas as etapas da criação poética, atentando para a existência da primeira máquina que torna possível a obra literária, isto é, o modelo da mente do autor, que formataria todo o movimento mitopoético e fabulatório a ser guiado pela individualidade do artista. Percebemos, desse modo, que Milanese tenta fazer suas considerações se confundirem com as de Calvino, assim como também tenta recolocar, em certa medida, o autor como sujeito criativo controlador da máquina da escrita. A obra só se completaria com o cumprimento do processo de individuação a ser realizado por um autor de posse da potência e da capacidade necessárias à realização de tal processo. Daí uma certa crítica à visão de Calvino, que parecia, aos olhos de Vicari e Milanese, ter restringido perigosamente o papel do escritor diante da ameaça cibernética.

Os contendores polemizavam intencionalmente, sabendo não ser fácil tomar partido nesse debate. Cada um apresentava suas razões e ressalvas, porque se sentiam todos incitados a rever conceitos e, mais do que isso, continuar escrevendo literatura e crítica mergulhados na transitória conjuntura social, científica, artística daqueles anos 60. Teorias neurocientíficas, linguísticas, comportamentais, expandiam velozmente as possibilidades de se conhecer todos os fenômenos, mas abalavam, nesse frenesi epistemológico, as noções relativas aos diversos saberes, às disciplinas exatas e humanas e suas respectivas metodologias de análise, herdadas do século anterior. Não era possível assumir posturas irremediáveis naquele momento, porque se ensaiava na própria linguagem – dos ensaios,

das resenhas em jornal, das cartas e dos romances – a formulação de parâmetros mais ou menos claros, e deixar de tocar nesses assuntos urgentes era ainda mais irremediável.

Desse modo, Calvino responde imediatamente aos poréns suscitados pelo “Cibernética e fantasmas” no mesmo periódico, com uma carta aberta a Vicari intitulada “La macchina spasmodica”. Enfatiza que havia em seu ensaio tanto um avanço ao pensar o mundo complexo como limitado em relação às coisas dizíveis, quanto um retrocesso em direção à riqueza inexaurível do mundo e da linguagem. Mas também pondera que não havia mais, depois daquele texto, fixado o universo como uma cibernética tão infalível, porque, pensando na obra de Gadda e no estudo de Gian Carlo Roscioni *La disarmonia prestabilita* sobre essa obra, Calvino admite que a imposição plena de um modelo de compreensão das coisas é sempre, em certa medida, falha. Esses livros teriam-no ajudado a repensar sua noção de “máquina literária”, fazendo com que ele considerasse seu funcionamento de acordo com os “espasmos” concebidos por Gadda: espasmos sofridos por um “eu” que reage e se enraivece no mundo convulsivo.

Calvino faz, portanto, algumas ressalvas à radicalidade dos argumentos de “Cibernética e fantasmas” a respeito de um mundo perfeitamente controlável, mas insiste que essa sua argumentação abrangia certamente a coexistência das participações da máquina e do homem na literatura. O elemento histórico, real, concreto estava sim ali presente. Essa autorreflexão, no entanto, não apaziguou em nada o forte viés científico e controlador de suas considerações críticas, como vimos. Pelo contrário. Enfraqueceu ainda mais o elemento humano e deu continuidade à ideia da existência de um mundo controlável sim, e muito.

O escritor mantém entre aspas os “fatos” sociais referidos por Vicari, apontando que o crítico também admitia em seu texto a existência de estruturas elementares veladas e desveladas como mitos pela linguagem, e os “novos” mitos que teriam sido criados bem depois dos mitos clássicos greco-romanos também viriam entre aspas, já que possuíam apenas um caráter “novo”, funcionando, na verdade, como os mesmos mitos fundadores. Assim, “fatos” e “novos” mitos só parecem ser compreendidos por Calvino dentro de uma lógica fortemente estruturalista, e notadamente antropológica e linguística, com a qual o

escritor via e relativizava a realidade histórico-social, frente à ancestralidade do homem e da literatura.

Ele também previa algumas das possíveis reações contrárias ao caráter de inquestionável novidade trazido para dentro de sua obra, muito lida e familiar aos críticos, com *As Cosmicômicas*. Em uma das cartas trocadas no ano de publicação do livro¹²⁵, conta a Enzensberger sobre sua escrita, já que tinha intenção de fazê-lo ler os contos para possivelmente publicá-los na Alemanha. Essa é apenas uma das várias correspondências em que fala de seu projeto como algo realmente diferente de tudo o que havia escrito. São recorrentes comentários como “Agora estou escrevendo histórias totalmente diferentes, com um personagem que tem a idade do universo”¹²⁶, “estou escrevendo agora uma série de contos um pouco diferentes daqueles que escrevi até agora”¹²⁷ ou “Os contos que escrevi nos últimos tempos (...) levam às consequências mais extremas esse tipo de imaginação [geométrica e um pouco abstrata]”¹²⁸. Especificamente na carta a Enzensberger, sintetiza as direções assumidas por esse projeto: diz só encontrar ideias e imagens que pudessem ajudá-lo a escrever literatura na astronomia ou na genética, e confessa estar cada vez mais distante da política¹²⁹. Assumir essa predileção pela ciência enquanto conjectura sobre algo do mundo materializada em linguagem significava abandonar, em certa medida, o enfrentamento do papel essencialmente político da literatura tal como havia se dado em seus escritos nos anos 40 e 50, e Calvino estava ciente de que seria incompreendido nessa mudança de enfrentamento.

Esse receio revela não só sua séria preocupação com a aceitação do público e seu medo em assumir uma postura mais explicitamente questionadora das convenções de representação na literatura, tomando por base sua própria obra, como também revela

¹²⁵ L, pp. 895-6.

¹²⁶ Carta a Gianfranco Contini de 1964, em L, p.840. “Adesso sto scrivendo delle storie tutte diverse, di un personaggio che ha l’età dell’universo”.

¹²⁷ Carta a Gerda Niedieck de 1965, em L, p.854. “sto scrivendo adesso una serie di racconti un po’ diversi da quelli che ho scritto finora”.

¹²⁸ Carta a Lev Versinin de 1965, em L, p.879-880. “I racconti che ho scritto negli ultimi tempi (...) portano alle estreme conseguenze questo tipo di immaginazione [geometrica e un po’ astratta]”.

¹²⁹ Vale lembrar que o próprio Enzensberger, fortemente interessado pela matemática na escrita literária, propõe uma conjunção interessante e de título curioso com *Der Zahlenteufel. Ein Kopfkissenbuch für alle, die Angst vor der Mathematik haben*, traduzido na Itália por *Il mago dei numeri. Un libro da leggere prima di addormentarsi, dedicato a chi ha paura della matematica* (2005). Trata-se de uma obra infantil disposta a explicar conceitos matemáticos de forma lúdica.

preconceitos e acomodações da crítica, que esperava sempre o mesmo do escritor, sem estar receptiva a novos desafios.

Dentre as posições de incompreensão surgiram principalmente “etiquetas” associadas ao caráter “excessivamente” inovador, segundo alguns, das *Cosmicômicas*. A obra de Calvino, que já era nitidamente demarcada na crítica pelos territórios do realismo e do fantástico, do romanesco sério e do romanesco fabulista, das narrativas completas das trilologias e dos projetos inacabados e anômalos, ganhava uma nova fisionomia, frequentemente mascarada por esses limites de nomenclatura. Mas, quanto mais se conhecem as razões de Calvino se colocar as questões que se colocava e as necessidades que excediam a sua obra, sentidas, por exemplo, com igual intensidade, na obra de Vittorini, menos é possível dividir seus livros em fases, trilologias e escolas.

Emergiram também, por outro lado, opiniões críticas de apoio e entusiasmo, desde a publicação serial de alguns contos nos jornais, só depois recolhidos em livro (o próprio *il Caffè* de Vicari ganhou algumas cosmicômicas inéditas em agradecimento ao número especial dedicado a Calvino). A cisão ocorrida no grupo de leitores, críticos e amigos fica bastante visível na seção “Processo a Calvino” publicada em *Wimbledon* em 1990. Aí justapõem-se cinco depoimentos favoráveis e cinco desfavoráveis à narrativa de Calvino daqueles contos em diante, lançando as diretrizes principais do debate sobre literatura e ciência.

A turma da acusação fazia, em linhas gerais, críticas ao fato de o escritor ter se aproximado em demasia das teorias estruturalistas e semióticas francesas, deixando-as interferir na qualidade de sua ficção. Franco Fortini o culpava por desistoricizar com seus personagens o desencontro das visões de mundo que serviria de força para o romance, reduzindo-o à sua essência. E não tinha dúvidas ao declarar: “Todo o lado ao estilo Queneau e Perec me parece mortal, destrutivo. Foi envenenado pela produção francesa daquele período parisiense”¹³⁰. Cesare Cases também não via de modo positivo o excessivo controle com que Calvino tentaria escrever suas histórias, cujo resultado acabaria sendo a

¹³⁰ FORTINI, 1990, p.2. “Tutto il lato alla Queneau e Perec mi sembra micidiale, distruttivo. Fu avvelenato dalla produzione francese di quel periodo parigino”.

falta de síntese, típica de uma literatura de “bom nível”¹³¹, que, no caso das *Cosmicômicas*, chegava a desagradar. A designação como escritor de “bom nível” se repetia na opinião de Carlo Laurenzi, que havia ficado descontente com a proposta narrativa de $T=0$. Giuseppe Pontiggia também acreditava que o escritor, por ter estado condicionado pelas correntes críticas que tanto lia, teria sofrido de certa “atrofia” da imaginação e da narração. Assim como Domenico Rea, afirmando que “a literatura deveria se preocupar com os homens que existem”¹³², confessava não ler mais Calvino depois dos contos cosmicômicos.

Percebemos que o que não estava sendo aceito era justamente o fato de o novo resultado narrativo, destoante dos anteriores, responder ao interesse pela ciência, seja pelo estruturalismo, seja pela combinatória da não-síntese, seja pela referência explícita ou implícita às teorias da ação e da retroação ou da lei gravitacional, seja pelo modo lógico de fazer progredir o enredo, estranhos todos eles à tradição literária italiana. Por isso a resistência. Calvino parecia ter se tornado um prosador anódino, pouco familiar e muito “francês”. Os críticos não reconheciam mais o escritor das décadas anteriores, engajado nos projetos de reconstrução do patrimônio cultural através de narrações de ações efetivas dos homens na realidade mais social e concreta possível. O novo círculo de amigos de Calvino em Paris, aqueles “destrutivos” Queneau e Perec, assim como as semelhanças com Borges, incomodavam determinada linhagem crítica que havia necessariamente associado a ciência ao prejuízo da narratividade literária. Não por acaso Eugenio Montale fala da condição de intelectual do amigo nesse quadro de julgamentos em termos “de desempenho e de ‘não-pertencimento’”¹³³.

Tal postura crítica de total condenação das influências estrangeiras de Calvino não é produtiva, porque simplifica demais os termos e torna excludentes de partida ciência e literatura. Se os críticos têm razão em apontar um excesso de “teorias e raciocínios” em sua ficção, perdem força ao fazê-lo nos moldes dicotômicos, não vendo a possibilidade de a narrativa, italiana ou não, continuar a ser narrativa, e de qualidade, mesmo que com outros enfoques. Influências teóricas provenientes de outras áreas são importantes e continuar

¹³¹ CASES, 1990, p.2. “buon livello”.

¹³² REA, 1990, p.3. “la letteratura dovrebbe preoccuparsi degli uomini che esistono”.

¹³³ MONTALE, 1996, p.2762. “di disimpegno e di ‘inappartenenza’”.

fazendo crítica para validar apenas a clara representação de problemas sociais, em detrimento do diálogo com visões de mundo diversas, não é mais possível.

Já os críticos da defesa entendiam o estrangeirismo. Gian Carlo Roscioni aceitava que Calvino não quisesse dar uma voz muito pessoal ao seu discurso narrativo e, por isso, não era romancista, estando próximo a Borges (mais do que a Morante, referência para o outro grupo). Dizia Maria Corti, em seguida, que Calvino “encontrou um equilíbrio entre poesia e saber científico, sem o qual não existe arte, nem ciência”¹³⁴, elogiando sua postura de sempre buscar novas problemáticas, através de uma escritura aparentemente límpida e espontânea, mas, na verdade, muito elaborada e corrigida dezenas de vezes. Valerio Magrelli também se referia à hereditariedade de Perec e de Borges, estranha à literatura italiana, da qual Calvino faria parte, pensando nas vantagens dessa filiação. E, finalmente, tanto Cesare Garboli quanto Giampaolo Dossena viam importância na sua obra como um todo, em todos os livros e escritos, inclusive os cosmicômicos, por indicarem uma etapa fundamental de sua trajetória sempre em renovação.

¹³⁴ CORTI, 1990, p.4. “ha raggiunto un accordo tra poesia e sapere scientifico, senza di cui non c'è arte, né scienza”.



Figura 6. Recortes do caderno “Processo a Calvino” do jornal *Wimbledon*

As afinidades e renúncias aqui elencadas indicam dois fatores importantes da crítica à obra de Calvino, recorrentes em outros textos sobre literatura e ciência. O primeiro fator é a constatação de um forte interesse pelo estruturalismo e pelas outras teorias disseminadas nas ciências humanas, principalmente linguísticas e semiológicas, que buscavam regulamentar as formas, os modelos, as invariáveis dos processos culturais, sociais, econômicos, encontrando o respaldo de diversos pesquisadores predispostos a métodos rigorosos de leitura e análise dos materiais escritos, como os textos ficcionais. Nos anos 50 e 60, todos esses estudos culminavam na aceleração da informação, na combinatória digital e na cibernética unificadora de muitas disciplinas científicas, como a matemática, a neurociência e a genética. Os livros de Propp, Barthes, Greimas, Lévi-Strauss haviam sido realmente consultados por Calvino, em razão de seus efeitos de legitimação de uma ciência dos determinismos para a literatura, mas também de seus efeitos de extrapolação dos limites de suas próprias metodologias, patentes, principalmente, nos casos de Barthes e Lévi-Strauss, que não são considerados intelectuais puramente estruturalistas por Calvino. Mesmo os críticos de defesa entendem a presença da ciência na literatura como a inserção em um território específico de algo anteriormente oposto, agora transformado em um elemento menos estranho e mais próprio. Para alguns a ciência só vinha atrapalhar a síntese de perspectivas, a historicização e a imaginação fértil e pouco controlada; para outros ela abria oportunidades de mudar essas tendências já incompatíveis com os novos tempos, ainda que esses críticos não conseguissem problematizar efetivamente os significados de ciência e literatura, apenas indicando semelhanças. Permanecer entre binarismos que ora acentuam a distinção dos elementos, tornando-os inconciliáveis e prejudiciais um ao outro, ora permitem sua intersecção, seu acoplamento, mas, ainda assim, na expectativa de uma síntese de elementos díspares, significa não ver os múltiplos discursos críticos do universo escrito, cultural, político, como resultados híbridos de temas e estilos que não podem mais ser delimitados em um ou outro campo do saber. As disciplinas se confundiram definitivamente e os novos materiais elaborados nas últimas décadas, não respeitando categorias de conhecimento, exigem posturas interpretativas que tentem revelar o que de ciência, de filosofia, de política existe na arte, esquecendo-se da

necessidade de estabelecer *a priori* definições para todas elas, porém, preservando suas particularidades ainda existentes.

As dificuldades desse processo não são poucas, visto que as dicotomias ajudam sempre a mapear as vertentes de um problema e estão fortemente arraigadas em certo modo de pensar racionalista, analítico, acadêmico. Mas é pouco interessante hoje dizer que a *ciência prejudicou ou melhorou a literatura* de Calvino, sendo que não há mais possibilidade de se evitar esse encontro e tudo que dele decorre deve ser visto à luz de experiências com a linguagem e de percepção da realidade muito fragmentárias, descontínuas e provisórias. Ciência e literatura falam dos mesmos problemas mais do antes, construindo-os, em certa medida, dentro da mesma linguagem, com os mesmos recursos linguísticos.

A maior parte dos críticos de Calvino continuava considerando a ciência como disciplina institucionalizada, tal como usualmente entendida até hoje, no senso comum, no cotidiano das universidades, academias, bibliotecas, fundações de financiamento a pesquisa e nos meios de comunicação. Mas não é essa ciência que vimos surgir dos textos de Calvino, de Vittorini, de Queneau ou de Galileu. A ciência não deve ser vista como a “outra cultura” que nada tem a ver com a cultura das letras e das artes e que está fora desse território, mas como o que está dentro e que funciona da mesma forma que funcionam os seus mecanismos nas disciplinas não-linguísticas ou não-literárias. É essa ciência que constitui em parte a linguagem que fascinou intensamente Calvino, a ponto de ele, em muitos textos, ficar centrado na observação de seu funcionamento, esquecendo-se frequentemente de que literatura não é só ciência. É a ciência da linguagem, e mais ainda, a própria *linguagem como ciência e como literatura ao mesmo tempo*, que faz com que ele fale em máquina ao falar de como escrever literatura nos anos 60 e 70.

O segundo fator presente no discurso crítico sobre Calvino é o caráter de não-romance de sua ficção, já denunciado por sua extensa produção de contos desde os anos 40, paralela aos textos teóricos incisivos em relação à impossibilidade de ainda se escrever romances oitocentistas. Mais tarde, com *As Cosmicômicas*, esse retrato de não-romancista se acentua pelo contraste com os romances “realistas” que teria escrito, como *La giornata di uno scrutatore* (1963). Mesmo com essa produção, ele se distanciaria de um universo

narrativo da mimese polifônica e da narração das ações dos personagens em sua complexidade e concretude, em direção a uma prosa menos inventiva, segundo a crítica, menos lírica, menos, enfim, *narrativa*. E ele estava ciente, conforme testemunham suas cartas que acompanhavam uma a uma as resenhas aos contos cosmicômicos, de que seu novo livro despertava essas resistências por ser “um livro póstumo a uma certa ideia de literatura – a uma certa *intenção* da literatura – com a qual não tinha mais jeito de seguir adiante” (declaração a Sebastiano Addamo em 1966¹³⁵). Livro que não parecia a alguns merecedor do “título” de romance ou, no caso, de contos romanescos, ou mesmo digno de pertencer à linhagem narrativa de seu autor, taxado como uma obra de qualidade mediana, e não como um resultado literário “maiúsculo”, primoroso. E Calvino, mais uma vez, defende-se, explicando a Guido Fink em uma carta de 1968¹³⁶ que seus propósitos não eram de produzir uma obra-prima (aliás, segundo ele, um critério típico de revistas literárias semanais de grande público), mas de participar de um trabalho coletivo, construído com outros escritores de vanguarda, não deixando, no entanto, de ser um escritor preocupado com a composição artesanal e bem acabada do texto e com um diálogo agradável com os leitores. Equação entre ciência e literatura, método e narratividade, sempre inversamente proporcional para os críticos, que entendiam que um plano de fundo científico como horizonte mental implicava necessariamente o enfraquecimento do teor romanesco.

Calvino não mais buscava com sua obra valores altamente consolidados por determinada tradição em prosa. Ele não via a literatura como expressividade máxima de uma subjetividade ou de uma objetividade; nem como exílio das circunstâncias devastadoras que roubam o espaço da reflexão e da linguagem, e muito menos como registro fidedigno dessas circunstâncias, criando na linguagem o mesmo caos contra o qual nada se pode fazer; nem o excessivamente espontâneo, anárquico, nem o excessivamente especializado, asséptico. Ficando assim entre polos extremos, sem tomar um partido claro em relação às reais conciliações que poderiam ocorrer no papel, na prática literária, ele

¹³⁵ L, p.929. “un libro postumo a una certa idea della letteratura – a una certa *pretesa* della letteratura – sulla quale non c’era più modo d’andare avanti”.

¹³⁶ L, pp.1002-5.

continuou oscilando quase o tempo todo. Procurava abandonar antigos paradigmas mistificatórios de certos estilos de escrita para não ser sempre o mesmo escritor.

Algumas resenhas de jornais e revistas a respeito das *Cosmicômicas* ou de *T=0* confirmam o movimento dicotômico percebido no dossiê de *Wimbledon*. Várias delas só conseguem apontar um processo superficial de ilustração, demonstração ou transposição entre o discurso científico e o literário.

Ficamos com a impressão, pelo texto de Maria Luisa Felice (1982), que Calvino teria simplesmente decidido tratar de teorias da ciência através de procedimentos poéticos, metafóricos, considerando as cosmicômicas como representações de um conhecimento a serem lidas à luz das diversas leis construtivistas e inatistas da aprendizagem. Fica clara a visão da autora de um mero tratamento literário aplicado a conteúdos científicos. Também nessa linha se insere a análise de Enzo Golino, que mantém o binarismo imaginação poética e linguagem científica, afirmando que a prosa de Calvino

torce com flexível inteligência estilística as terminologias mais fechadas e especializadas, até à afabilidade coloquial, amalgamando a sonoridade dos sintagmas advindos das disciplinas científicas e a nitidez de uma escritura consciente dos mais sofisticados bordados literários¹³⁷.

Sua leitura, dessa forma, pressupõe apenas que a terminologia científica teria servido de matéria-prima a ser traduzida em expressões literárias, menos especializadas e mais fluidas, reelaboração linguística que, de fato, acontece na narrativa de Calvino, mas não como processo primordial do encontro entre ciência e literatura, muito mais complexo.

Em outra resenha, publicada em *Rendiconti*, encontramos a seguinte afirmação de Guido Guglielmi: “Calvino insere na literatura os materiais de uma linguagem científica para produzir um efeito jocoso-surreal ou até dramático”¹³⁸. O que seriam esses materiais e esses efeitos surreais ou dramáticos? A ciência, nesse parecer, entraria na literatura

¹³⁷ GOLINO, 1968, p.38. “piega con duttile intelligenza stilistica le terminologie più chiuse e specializzate all’affabilità colloquiale amalgamando la sonorità dei sintagmi prelevati da discipline scientifiche ed il nitore di una scrittura consapevole dei più sofisticati ricami letterari”.

¹³⁸ GUGLIELMI, 1968, p.459. “Calvino inserisce nella letteratura i materiali di un linguaggio scientifico per produrre un effetto giocoso-surreale o anche drammatico”.

representando algo sério e exterior, mas que poderia ser camuflado pelo estímulo ao riso ou ao choro. Mesmo que a comicidade seja um traço constitutivo das narrativas cosmológicas, veremos que os efeitos desse traço não atingem unicamente os materiais científicos, mas os literários necessariamente contaminados pela ciência; assim como a linguagem científica não deve ser entendida apenas como terminologia especializada avessa aos mecanismos poéticos. Arnaldo Bocelli (1966), por sua vez, nem chega a considerar que o divertimento intelectual de Calvino com as hipóteses científicas se conjuga com o lirismo poético de modo homogêneo em todos os contos, polarizando novamente ciência e literatura, assim como também recupera a polarização clássica em vertente fantástica e vertente realista. Mas a referência de Bocelli às “brincadeiras” com a ciência transparece também no próprio cenário de sua publicação na página do jornal *Il Mondo*, pois nele vinha reproduzida uma ilustração bem humorada das novas tendências estéticas e críticas na narrativa, que levam imediatamente à semântica oulipiana da literatura potencial:

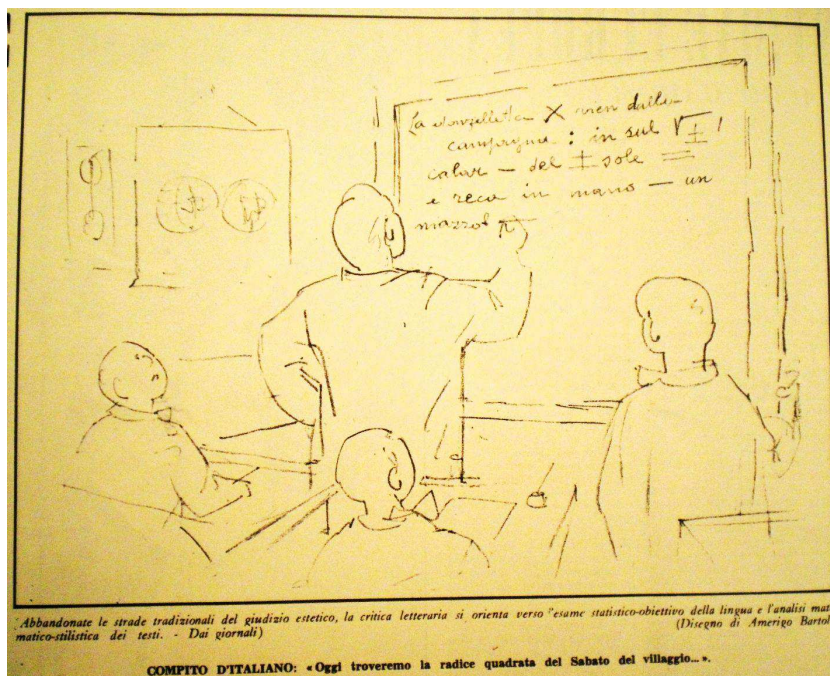


Figura 7. Ilustração da página 8 de *Il Mondo* de 01/fev/1966

Legenda: “Abandonadas as estradas tradicionais do juízo estético, a crítica se direciona ao exame estatístico-objetivo da língua e à análise matemático-estilística dos textos – Dos jornais”

Lição de italiano: “Hoje descobriremos a raiz quadrada de Sábado da aldeia...”

As poucas palavras dessa legenda conseguem indicar com precisão e muita ironia o momento inovador pelo qual passava a teoria e a crítica literárias, de forma a deixar nas entrelinhas acenado o seu caráter conflituoso, uma vez que nunca se “abandona” facilmente (e pacificamente) uma tradição estética, substituindo-a por outra. Por isso, essa nova tendência da estatística e da matemática da literatura aparecer ilustrada de modo caricatural, através da sugestão de uma aula escolar em que seria possível fazer contas com o início do idílio leopordiano, “Sábado da aldeia...”.

Alguns outros textos críticos, porém, aprofundam as possibilidades de leitura da ciência na obra de Calvino. Angelo Guglielmi avança nas considerações acerca do que o escritor provavelmente via como potencialidades da linguagem científica:

A linguagem científica é aquela chave cuja característica é de girar sempre, sem nunca parar de abrir. Enquanto individua e fecha um tema, sempre propõe um outro. E isso indefinidamente, assegurando a inexauribilidade da fechadura, logo, a inexauribilidade das suposições e das possibilidades.¹³⁹

Guglielmi, no entanto, após essa importante desconstrução do sentido de ciência como exatidão áspera, vê de forma negativa um suposto caráter de descontinuidade do livro *As Cosmicômicas*, que existiria devido a alguns contos abusarem de uma linguagem poética e da sensibilidade proveniente de um maravilhamento histórico, e outros, ao contrário, sofrerem os impactos do furor dedutivo e científico, a ponto de fecharem a cadeia de possibilidades de novas combinações. A perspicácia crítica de Guglielmi de enxergar o funcionamento de suposições e possibilidades da linguagem científica na linguagem de Calvino se enfraquece com essa sua expectativa de unidade e coesão entre os contos, que são realmente diversos entre si, ora mais reflexivos, ora mais cômicos, ora perfeitos raciocínios lógicos, e que, por isso mesmo, mostram-se permeáveis às diferentes concatenações narrativas e de estilo. E que não se propõem como unidade romanesca totalizante. Não é possível negar o que diz Guglielmi sobre a variedade

¹³⁹ GUGLIELMI, 1968, p.IV. “Il linguaggio scientifico è quella chiave la cui caratteristica è di girare sempre senza mai finire di aprire. Mentre individua e chiude un tema sempre ne ripropone um altro. E questo, indefinitivamente, assicurando l’inesauribilità del gomitolo e quindi l’inesauribilità delle suposizioni e delle possibilità”.

estilística das *Cosmicômicas*, mas seu argumento explicita que poesia e ciência são excludentes. E não são: elas são diferentes, menos diferentes, inclusive, do que já foram nos períodos históricos de valorização da segmentação (sempre hierárquica) entre os saberes, mas, ao mesmo tempo, condenadas à irreversível separação também histórica que deixou muito distante o passado em que se sobrepunham magia, religião, ciência, técnica.

Assim, o fato de os contos cosmicômicos serem diferentes entre si, uns mais semelhantes à ficção anterior de Calvino, também cômica e dedicada a explorar o cotidiano, e outros mais inovadores, arquitetados, por exemplo, sobre uma lógica dos fatos indefectível, não deve, de modo algum, ser condenado. Aí está uma das riquezas do livro. Sua natureza heterogênea, de experimentação, misto de retomada de velhas questões e apresentação de novos debates. As narrativas díspares e autônomas, além disso, não invalidam o projeto de encontro entre ciência e literatura, como se mostrassem que algumas vezes deu certo, outras não. Elas são versões ficcionais que o autor conseguiu elaborar pensando prioritariamente nesse encontro.

O escritor escreve a Guglielmi logo em seguida à sua crítica¹⁴⁰, justamente para, dentre outros motivos, esclarecer que sua proposta era a de experimentar propositalmente uma literatura lógico-dedutiva, uma escritura que se orientasse em direção ao seu “grau zero” (diálogo explícito com Barthes), retomando, inclusive, uma tradição narrativa antiga e longa, e que não se colocasse mais o problema de simular um “furor” naturalista ou vitalista. O próprio Calvino, portanto, percebe que quase sempre eram os mesmos contos que agradavam à crítica e eram eleitos como os melhores, no sentido de mais poéticos, merecendo destaque nos jornais, ao passo que a sua lista de preferidos era bem diversa, composta pelos contos mais abstratos. Em carta a Lev Veršinin de 1966¹⁴¹, ele detalha os títulos dessas duas listas, achando curiosa a diferença de perspectiva, principalmente porque os contos lógicos teriam sido muito mais trabalhosos e expressavam bem o que ele buscava como projeto literário naqueles anos. Na carta elege as histórias em que a probabilidade, a tecnologia e a imprevisibilidade em relação ao futuro aparecem com força como suas prediletas, que teriam lhe dado mais prazer na escrita.

¹⁴⁰ L, pp.992-4.

¹⁴¹ Ibid., pp.925-6.

Assim como Guglielmi, também Kathryn Hume (1987) tenta desfazer as dicotomias usuais em sua leitura do livro. Ela vê as cosmicômicas como cosmogonias modernas que, ao invés de estarem distantes de uma explicação científica do mundo e próximas ao mito, complementam a interação entre a consciência humana e o mundo fenomênico, própria da ciência. Só que seu texto fica recontando muitos dos episódios do livro, entendidos como mitografias às quais poderiam ser aplicadas categorias de conhecimento, de ironia e de comicidade, sem explorar sua relação com a noção de mito presente em “Cibernética e fantasmas”. Este ensaio, que caberia adequadamente na análise de Hume, não é por ela discutido, e conseqüentemente o mito ao qual faz referência não é explorado.

Giovanni Falaschi (1972) também não discute o ensaio como forte confluência dos dois problemas que, para ele, seriam centrais nas cosmicômicas: a impossibilidade do esgotamento cognoscível do mundo – por sempre haver algo nele de indecifrável – e a irredutibilidade do homem à racionalidade – porque algo de irracional parece sempre querer emergir. Por essa razão Falaschi valoriza as cosmicômicas dentro do panorama narrativo de Calvino, toca na questão do irracional e do inconsciente na literatura e da transição da figura do escritor de pura subjetividade a entidade coletiva, mas não problematiza, assim como Hume, a importância do mito tal como apresentado no ensaio de 1967.

Também surpreende à primeira vista o título *Uno spazio senza miti* sob o qual foram recolhidos alguns ensaios de Mimma Califano, ainda mais se considerarmos o subtítulo, “Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino”. Poderia parecer um livro que negasse a validade dos mitos, ou ao menos de se falar em mitos, nas discussões do escritor sobre literatura e ciência. Porém, o ponto de vista da pesquisadora é bem diverso do que traçamos em nossa leitura, na medida em que entende por mito um instrumento de evasão da realidade, despreocupado com a história, mero recipiente de escolhas definitivas e convicções cômodas. Califano, baseando-se nisso, nega que Calvino tenha se instalado nessa zona de segurança e distanciamento (assim como Mario Barenghi, em sua querela com Berardinelli). Continuamente destaca, ao contrário, a natureza de inquietação, de incansável busca por novas experiências, assumida pelo ensaísmo e pela ficção de Calvino. Essas constatações são realmente atestadas pela movimentação do escritor por

conhecimentos e autores bastante diversificados, caracterizando-se por avanços e retrocessos sucessivos, em *direções variadas de delimitação e compreensão do fazer literário* – e que julgamos ser o ponto mais instigante de sua obra. A autora também tem razão ao atribuir à ciência o papel de responsável pela inconstância produtiva e pela perda completa de certas ilusões, que marcam o pensamento de Calvino. Isso significa, de acordo com as preferências terminológicas da pesquisadora, que o escritor não *mitifica* esse território, não se deixa envolver por paradigmas presumidamente incontornáveis. E, na verdade, a expressão “espaço sem mitos” foi tomada de empréstimo do ensaísta italiano Ezio Raimondi (1978), que com ela queria referir a tendência ao futuro e ao desconhecido comum à literatura e à ciência.

Mas não se pode dizer que a obra de Calvino é necessariamente um “espaço sem mitos”. Vimos que era válido, de acordo com suas próprias considerações, nomear como mito o funcionamento sempre repetível da linguagem, bem como sua suscetibilidade a recombinações imprevistas. É mítico o dubio movimento de permanência e transformação, de dizível e não-dizível. Indo além, é propriamente o mito que confere valor à função moral da literatura de Calvino, feita de propostas, não de certezas absolutas.

Muitas das questões trazidas pela crítica mais circunstancial reaparecem nos dois livros de maior destaque para nosso rastreamento. O primeiro é o número especial da revista *Riga 9*, organizado por Marco Belpoliti, *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura* (1995), que antologiza diversos textos sobre a ciência e *As Cosmicômicas*, além de outros livros e temas. Encontramos aí considerações radicais, como a afirmação de Fruttero e Lucentini no texto “Il nostro uomo su Deneb” de que a figura de Calvino narrador havia desaparecido por completo, pois ele já não conseguia inventar e narrar, restrito como estava à recordação de sua vida intrauterina, traduzida nas memórias do nascimento do próprio cosmo. Ou a leitura de Gore Vidal segundo a qual alguns contos cosmicômicos seriam muito reverenciadores da semiologia, da teoria do *nouveau roman* e do estilo de escritores contemporâneos, como Borges. Os comentários mais imbatíveis do crítico se dirigem principalmente ao *T=0*, cujas histórias estariam permeadas por palavras específicas do *nouveau roman*:

(...) ficamos desconcertados por encontrar tantos trechos de Sarraute, de Robbe-Grillet, de Borges (muito, muito Borges) inseridos na prosa de um escritor que considero um verdadeiro mestre contemporâneo. Na página 6, encontra-se “viscoso”, na página 11, “muco ácido”. Comecei a me sentir nauseado: esses são termos de Sarraute. Conclui que seu uso se devia simplesmente a uma coincidência. Mas quando, na página 29, vi a terrível palavra “magma”, entendi que Calvino tinha ficado muito tempo em Paris, porque só os Sarrautistas usam “magma”, uma palavra que os teóricos do velho *Nouveau Roman* tomaram, por uma apropriação arbitrária e singular, da ciência. Em outros momentos das histórias, a técnica de Robbe-Grillet de registrar as minúcias de uma situação banal esfria alguns dos melhores efeitos de Calvino.¹⁴²

Apesar de admitir ao longo de seu texto que o escritor transfigurou muitas das influências teóricas com maestria, criando uma prosa autônoma, Vidal ataca a predisposição das cosmicômicas à descrição não mais de ações, mas das próprias palavras, o que comprometeria a literariedade e tornaria a leitura incômoda e entediante (além de que essa postura claramente refletia galicismos quase imperdoáveis). Muitas das considerações de Calvino estavam realmente embebidas nas últimas teorias narratológicas. Ele queria trazê-las para a narrativa, jogar com elas, mas sempre com autoironia, sem aderir conceitualmente a uma única vertente.

Já Mario Porro, explorando as confluências entre ciência, filosofia e ficção, observa que Calvino se mostrava ciente dos riscos de se fechar demais dentro dos limites dos modelos geométricos, uma vez que em seus textos era também capaz de pensar na desordem que escapa a qualquer modelo. A consciência desses paradoxos é também defendida por Domenico Scarpa, só que na relação de complementaridade que existiria entre os sistemas mentais nas cosmicômicas e o seu contraponto, isto é, a fisicidade biológica ali participante, dos organismos, fluidos, células, partículas. Percebemos que

¹⁴² VIDAL, 1995, p.150. “(...) si resta sconcertati a incontrare così tanti pezzi di Sarraute, di Robbe-Grillet, di Borges (troppo, troppo Borges) inseriti nella prosa di uno che considero un vero maestro contemporaneo. A pagina 6 si incontra ‘viscoso’, a pagina 11 ‘muco acido’. Ho cominciato a sentirmi nauseato: questi sono termini di Sarraute. Ho deciso che il loro uso era dovuto semplicemente a una coincidenza. Ma quando, a pagina 29, ho visto la parola terribile ‘magma’ ho capito che Calvino era stato troppo tempo a Parigi, perché solo i Sarrautisti usano ‘magma’, una parola che i teorici del vecchio Nouveau Roman hanno ripreso appropriandosene in modo arbitrario e singolare dalla scienza. D’altre parti nelle storie, la tecnica di registrare le minuzie di una situazione banale di Robbe-Grillet raggela alcuni dei migliori effetti di Calvino”.

continuamos no balanço oscilante entre uma imagem de Calvino como excesso de estruturalismo mental e sufocamento da fluidez narrativa e um Calvino como equilibrista da permanente tensão entre “modelo científico” e “matéria viva não-modelar”, que, todavia, não alcança completamente o equilíbrio, sendo lido como autor de uma ficção inovadora, inteligente, mas desarmônica, incômoda, pouco coesa.

O segundo livro e o mais importante em nosso quadro crítico é *Italo Calvino e la scienza* de Massimo Bucciantini, inteiramente dedicado à discussão das leituras científicas e do que elas significariam para o projeto de literatura nos anos 60. Seu trabalho é louvável pela abrangência das questões, pelo levantamento bibliográfico dos autores lidos por Calvino e pelo conhecimento de sua obra ficcional. Bucciantini contextualiza as discussões em relação aos fatos históricos e aos estudos científico-tecnológicos do período, à geração do escritor e sua interlocução no ambiente editorial e à tradição literária italiana, suas vertentes, seus pressupostos e suas antigas e novas propostas. Um ponto importante desse trabalho é o destaque às variadas publicações que divulgavam as mais recentes descobertas científicas e tecnológicas, resumidas, sobretudo, à dominação do espaço cósmico pelo homem. O crítico evidencia a ampla e entusiasmada recepção à antologia de contos de ficção científica organizada por Solmi e Fruttero em 1959, *Le meraviglie del possibile*, cuja proposta era envolver os leitores em uma atmosfera totalmente aeroespacial – novidade editorial no mercado italiano que teria provavelmente atingido Calvino.

O livro de Solmi e Fruttero, de acordo com as pesquisas de Bucciantini, foi valorizado pela imprensa da época por seu caráter de ficção aventuresca, semelhante àquele fantástico constitutivo dos romances de cavalaria, tão distantes como resolução estética dos romances comerciais europeus do século XIX, estruturados pelo naturalismo, pelo psicologismo, pela introspecção. Bucciantini ainda ressalta a convivência pacífica nos debates, tipicamente moderna, das civilizações primitivas estudadas por Lévi-Strauss com a alta tecnologia, patente naquele momento pela transmissão inédita de imagens da face escondida da Lua pela estação soviética *Lunik III*. Nesse movimento imprescindível de buscar clareza sobre o passado, escavando as raízes mais profundas para poder lançar o olhar ao futuro, o crítico localiza a linha de força da geração de Solmi, de Fruttero e de

Calvino, “uma tradição laica e materialista, voltada à compreensão, embora sempre parcial e imperfeita, da realidade”¹⁴³.

É importante lembrar que o próprio Calvino, ao reorganizar suas narrativas cosmológicas para uma nova edição em 1968, explica que “O elemento *cósmico* para mim não vale tanto como referência à atualidade ‘espacial’, quanto como tentativa de me recolocar em contato com algo muito mais antigo”¹⁴⁴. A ficção científica, portanto, destacada por Bucciantini, valia apenas como mais um dentre os tantos referenciais visuais e linguísticos com que o escritor tentava compor seu jogo ficcional, não sendo, no entanto, um gênero literário estimado por ele tanto quanto outros. Se é possível aproximar Calvino desse universo, melhor dizer que o jogo é “de ficção científica, mas ao contrário”¹⁴⁵, como bem formulou Montale.

Recuperando ainda os elementos reconstitutivos de um “espírito de época”, Bucciantini sublinha as discussões movidas na editora Einaudi como reforço indiscutível da importância que a questão científica assumiu para Calvino. Com Vittorini o escritor teria instaurado em certo nicho editorial uma atmosfera crítica de desaprovação diante da velha tradição aristotélico-ptolomaica da autoria. Assim, Bucciantini confirma a prevalência da função informativa da literatura que vimos surgir dos textos de Vittorini e Calvino em *Il Menabò*, em detrimento de uma função puramente expressiva. O crítico consegue traçar um cenário bastante cuidadoso da oposição de Calvino à representação realista-naturalista e de sua atração pelos discursos científicos, sublinhando não só o antiantropocentrismo, mas a completa falência do homem como referência narrativa e imagética, tanto nas *Cosmicômicas* (“projeto de narração que, de um só golpe, joga longe toda forma, mais ou menos camuflada, de antropocentrismo”¹⁴⁶), quanto em *T=0* (“no qual o horizonte humano não goza mais de nenhum privilégio”¹⁴⁷) e nos livros posteriores, como *As cidades*

¹⁴³ BUCCIANTINI, 2007, p.34. “una tradizione laica e materialista, rivolta alla comprensione, per quanto parziale e imperfetta, della realtà”.

¹⁴⁴ CALVINO, 2005, p.1301. “Nell’elemento *cosmico* per me non entra tanto il richiamo dell’attualità ‘spaziale’, quanto il tentativo di rimettermi in rapporto con qualcosa di molto più antico”.

¹⁴⁵ MONTALE, 1996, p.2760. “fantascientifico, ma alla rovescia”.

¹⁴⁶ BUCCIANTINI, 2007, p.42. “progetto di narrazione che in un sol colpo spazza via ogni forma, più o meno camuffata, di antropocentrismo”.

¹⁴⁷ Ibid., p.58. “in cui l’orizzonte umano non gode più di nessun privilegio”.

invisíveis e *Palomar*, nos quais prevalece “a ideia de um desenho do universo, isto é, de uma ‘história extra-humana na qual se insere a história humana’”¹⁴⁸.

Porém, e essa é a primeira ressalva ao livro de Bucciantini, após apontar as semelhanças entre literatura e cosmologia, ele também observa que existiria uma diferença significativa entre as duas, justamente colocada pelo ensaio “Cibernética e fantasmas”, através da admissão do homem, no caso o leitor, como ponto de ressonância do texto literário, ao contrário do universo cósmico, independente do ser humano. Só que não desenvolve essa questão da participação do homem na construção da especificidade literária, justamente porque não trabalha diretamente com os ensaios de Calvino do período por ele estudado, fazendo sentir uma lacuna em suas considerações. Sua ênfase está na ficção (apesar de se referir aos autores resenhados pelo escritor, como Santillana, Lévi-Strauss e Galileu), e não no acompanhamento progressivo e mais sistemático do debate ao longo do ensaísmo de Calvino.

Além disso, uma segunda ressalva que poderíamos fazer diz respeito à tendência em esclarecer que, ao contrário do que diziam vários críticos, como Carla Benedetti (1998), Calvino não havia sido um escritor pós-moderno, porque, apesar de sua literatura colocar em jogo a topografia do labirinto como imagem intensa do mundo em crise, ele não gostava de se deixar estar no labirinto ou mesmo de se esconder e se autorreferenciar o tempo todo, preso indefinidamente no jogo da própria escritura. Seria, inclusive, errôneo tentar encontrar prenúncios do Calvino posterior nas obras anteriores e concluir que a autorreferencialidade de sua escritura é livre de problematizações, porque se estaria sendo infiel à perspectiva histórica de leitura e, sobretudo, criando “fantasmas”¹⁴⁹ acerca de uma obra bem mais complexa que um simples jogo. Bucciantini ainda percorre, nesse debate, as considerações mais constantes a respeito da obra de Calvino, desde a postura mais conservadora de ainda esperar um nexos bastante nítido entre “escritura” e “mundo” até uma extremista, para a qual tudo é sem nexos e puro “jogo”, como teria feito Benedetti. O crítico parece querer encontrar uma ponderação das imagens do “labirinto” e do “jogo” nos textos do escritor, admitindo sua existência, porém, sublinhando suas

¹⁴⁸ Ibid., p.84. “l’idea di un disegno dell’universo, e cioè di una ‘storia extraumana in cui si inserisce la storia umana’”.

¹⁴⁹ Ibid., p.53. “fantasmi”.

implicações mais negativas, indicativas da crise e do mal-estar dessa existência. Concordamos que a escritura literária, assim como a científica, não é jogo apenas como convenção e diversão, a partir do que já conhecemos do pensamento de Calvino. Mas consideramos que são justamente os fantasmas (citados por um Bucciattini temeroso) como ilusão, ficção ou obstáculo à reconstituição histórica das questões literárias que devem ser bem-vindos na reflexão sobre os significados da linguagem como jogo. E acreditamos também que a decisão de uso ou não de uma terminologia crítica definitiva para a classificação de tal obra, expressa pela reiterada asserção de que Calvino “não é um escritor pós-moderno”¹⁵⁰, não favorece o debate sobre as questões mais cruciais de seus textos, sempre mergulhadas em contradições da literatura das últimas décadas (haveria razões várias para agregar Calvino ao grupo dos pós-modernos, assim como outras tantas para diferenciá-lo dessa tendência, que, inclusive, não é homogênea e livre de particularidades marcantes que distinguem seus seguidores, mas acreditamos que essa postura de classificação já foi superada nos dias de hoje). Seria antes imprescindível tentar realmente ler sua obra em suas motivações e encenações, partindo das escolhas mais específicas que permeiam os textos ensaísticos e ficcionais, da linguagem em seus detalhes e desafios, para depois vinculá-las a um projeto mais amplo e historicamente marcado.

Sendo assim, é preciso individualizar ainda um argumento importante de Bucciattini. O crítico atribui um valor especial à influência de Galileu para a concepção diferenciada de linguagem científica assumida por Calvino. A narratividade na ciência se originaria, para os dois, na singularidade de um fenômeno ainda fora de qualquer esquema ou padrão, que só em seguida se torna sistema e simetria:

Galileu foi o inventor de uma linguagem que produziu uma nova representação do mundo. É aquele que primeiro viu o invisível, que deslocou o limite entre visível e invisível (como no caso dos satélites de Júpiter e da Via Láctea) e, ao mesmo tempo, fez ver o invisível naquilo que já era visível e parecia não ter profundidade e espessura (como no caso das manchas lunares). Conseguiu tudo isso não apenas utilizando o seu telescópio, mas também porque foi

¹⁵⁰ Ibid., p.45. “non è uno scrittore postmoderno”.

capaz de descrever, com uma linguagem que não existia, coisas que, antes dele, não haviam nunca sido descritas daquele modo.¹⁵¹

O ponto-chave aqui é mostrar a linguagem na ciência como improvisação de algo ainda não-dito, mas por dizer, por ser narrado, semelhante ao processo literário. Essa passagem, que revela um Galileu tateando “uma linguagem que não existia”, descrevendo o invisível e revolucionando completamente a visibilidade do que já existia, como se visto pela primeira vez, relaciona-se com a argumentação de Mario Barenghi (1988) por ele retomada, mas vai além. Segundo Barenghi, Calvino teria invertido a equação clássica da fábula como irrealidade e da ciência como racionalidade, tomando a fábula, ao contrário, como modelo mental estruturado e a ciência como campo suscetível à intuição. Já Bucciantini, com o exemplo de Galileu, parece indicar a potencialidade criativa da observação disciplinada do mundo através do telescópio, remetendo a um tempo de indistinção entre fábula e ciência, assim como Calvino mostrava que a fábula, mesmo sendo estrutura, não estava distante da exploração dos limites excedidos de qualquer estrutura.

Isso ajuda a demonstrar que é necessário tentar pensar a literatura e a ciência fora dessa lógica insistente de dicotomias, estejam elas dispostas em sua ordem usual ou invertidas, mesmo que o próprio escritor tenha frequentemente mantido essas relações, privilegiando a detecção das estratégias convencionais mais rigorosas da literatura, do seu caráter científico, sem necessariamente conseguir falar da indissociabilidade constitutiva dessa literatura e dessa ciência. Devemos lembrar que as reflexões do escritor em muitos momentos, como leitor de Santillana, por exemplo, iam em direção a uma indistinção discursiva entre cosmologia-narrativa e técnica-ciência. Fábula e ciência, portanto, deveriam surgir juntas na crítica à literatura contemporânea, como formas ou modelos, e enquanto formas e modelos, sujeitos a imprecisões, inexatidões, reatualizações, ficções veladas. A complexidade do debate está em não mais dissociar os elementos, em buscar o

¹⁵¹ Ibid., p.142. “Galileo è l’inventore di un linguaggio che ha prodotto una nuova rappresentazione del mondo. È colui che per primo ha visto l’invisibile, che ha spostato il confine tra visibile e invisibile (come nel caso dei satelliti di Giove e della Via Lattea) e, nello stesso tempo, ha fatto vedere l’invisibile in ciò che già era visibile e pareva non avesse profondità e spessore (come nel caso delle macchie lunari). Vi è riuscito non soltanto mettendoci a disposizione il suo cannocchiale, ma anche perché è stato capace di descrivere, con un linguaggio che non c’era, cose che prima di lui non erano mai state descritte in quel modo”.

processo incessante de transformação da linguagem, fora das formatações convencionais das disciplinas do conhecimento (um desafio enfrentado pelo próprio escritor). Ele parece ter vivido constantemente dificuldades e entraves teóricos por tentar se desvencilhar de antigos paradigmas da escritura literária, mas por também ter ido longe demais rumo a novas perspectivas, chegando a apagar em seus ensaios os traços ainda característicos dessa escritura.

Afinal, toda a construção e formalização do conhecimento pelo homem, com seus meios de politização da literatura e suas possibilidades de intervenção crítica na realidade discreta e caótica, estava para Calvino irremediavelmente em crise, obrigando-o a se reposicionar, não só como narrador, mas também como leitor, crítico, editor, ensaísta, em meio a outros olhares, de modo a se aproximar da etnologia, das cosmologias, da arqueologia ou da astronomia, a fim de legitimar alguns de seus conceitos ou de suas imagens tanto na escrita quanto na leitura literária. A convergência entre a literatura e esses outros saberes se daria pelas preocupações afins: o destino do homem no universo; o conhecimento complexo e meticuloso conquistado há centenas de anos, graças às mais diferentes sociedades primitivas, e posto em questão pelas atuais sociedades tecnológicas; a importância de se construir uma ordem mental, a partir dos elementos mínimos de sustentação de toda a multiplicidade desordenada e aprisionada da não-escrita. Com isso, vemos que a ciência era um espaço de precisão e rigor sim, mas de precisão e rigor instáveis e em iminência de constante refutação, pela ameaça da imprecisão e do não-rigor necessariamente implicados no processo do pensamento e da linguagem. Precisão e rigor, portanto, também constitutivos da própria literatura desde suas origens, que pareciam valores perdidos nas últimas gerações de romancistas, poetas e críticos.

Ao fim do percurso da crítica à sua obra, provamos a certeza de que, mesmo nesses territórios expandidos e compartilhados, haveria algo de específico na literatura, que impediria sua submersão no magma dos múltiplos discursos. Isso pode ser mais claramente percebido em um conjunto particular de textos seus ainda não discutidos, que ajudam a chegar a algumas conclusões. Eles conseguem gradativamente criar espaços de evidenciação da indissociabilidade entre os elementos colocados em mera oposição, como máquina e mito. Podemos ver que, sob o resultado definitivo da escrita registrada no papel

pelas mãos relativamente autônomas daquele que escreve (ou que é escrito), existe sempre um impulso constitutivo, que Calvino deixa de nomear e de sublinhar tal como havia feito em “Cibernética e fantasmas”, mas que é reconhecível por outras alusões, como na figura ainda participante do fantasma. Percebemos que o escritor consegue movimentar mais os seus argumentos sobre as formas e o autor na literatura, que se referem diretamente ao mito, com a contribuição da arte visual, suas técnicas e seu modo de estabelecer autoria; e que esse processo de *formação* e de *criação* na arte não pode ser concebido pelo simples binarismo entre máquina e mito ou autor e leitor, uma vez que nele está essencialmente implicado o processo racionalmente indefinível tanto do retorno aos mitos constitutivos da humanidade, quanto de sua projeção ao futuro. São os ensaios sobre desenho, pintura e escultura, escritos por ocasião das mostras e exposições frequentadas por Calvino, que permitem avançar um discurso sutilmente calado em sua obra.

3.3. Alguns artistas de Calvino

- *Você acredita em fantasma?*
- *Não – respondo.*
- *Por que não?*
- *Porque eles são anticientíficos.*

R. Pirsig

Em longa conversa com o pintor Tullio Pericoli sobre a mostra *Rubare a Klee*, publicada sob o título “Furti ad arte” pela Galleria Il Milione em 1980, Calvino destaca a importância de se considerar a arte como atividade extremamente disponível ao roubo por parte de outros artistas, espectadores e leitores, à releitura, à emulação e à renovação. Pericoli e Calvino traçam as principais diretrizes desse campo do “furto à arte”, pensando na influência dos artistas prediletos no início de suas trajetórias, no desejo de pintar e

escrever conforme obras anteriores da tradição, e na tradução textual, no caso da literatura, como a melhor leitura possível. Podemos observar a abrangência desse debate sobre a releitura e a reinterpretação como procedimentos marcantes das últimas décadas na arte em geral, e o diálogo que Calvino estabelecia, através de seus ensaios e livros ficcionais, com seus contemporâneos também interessados pelas mesmas questões, que o liam e queriam que ele explicasse seus argumentos em relação à autoria literária. Diante de algumas perguntas de Pericoli, ele então afirma que

hoje, depois de tanto tempo que o valor principal foi a individualidade estilística, a autenticidade pessoal, estamos atraídos por esses procedimentos interpessoais ou a-pessoais, consideramos a arte que age através de nós ou malgrado nós mesmos. Por isso, falamos de roubar, imitar, como operações importantes, ao passo que, se nos encontrássemos bem no meio de um período classicista, no qual todos os artistas e poetas tenderiam à norma, estaríamos propensos, por reação, a privilegiar os aspectos da expressividade individual.¹⁵²

Dois dos principais argumentos são novamente, mesmo muitos anos depois de “Cibernética e fantasmas”, o do funcionamento estético da ação e da reação, do classicismo e da vanguarda que se sucedem indefinidamente, e o da expressividade individual e dos procedimentos criativos anônimos, que se alternariam no movimento histórico da arte. Calvino entende as propostas pictóricas e literárias daqueles anos 70 como um novo fluxo de contracorrente, imprescindível à oposição às teorias já desgastadas sobre a autoria. Além disso, em outro comentário sobre a participação do artista no conjunto das impressões, tendências e linguagens, que, ao mesmo tempo, depende e independe dele, o escritor faz pensar na instância apaziguadora e reconfortante de se saber parte de um embate criativo coletivo, comparável à incansável repetição dos instintos sexuais na espécie:

¹⁵² S2, pp.1813-4. “oggi dopo tanto tempo in cui il valore principale era l’individualità stilistica, l’autenticità personale, siamo attratti da questi procedimenti interpersonali o apersonali, consideriamo l’arte che agisce attraverso di noi o malgrado noi stessi. Per questo parliamo del rubare, dell’imitare, come di operazioni importanti, mentre magari se ci trovassimo nel bel mezzo d’un periodo classicistico in cui tutti gli artisti e i poeti tendono alla norma, per reazione saremmo portati a privilegiare gli aspetti di espressività individuale”.

O prazer de entrar em um trabalho interpessoal, em algo que nos dê quase a sensação de um processo natural, do qual participaram muitas gerações e no qual seja possível sair daquela luta individual da criatividade, que proporciona alguma satisfação, mas que também é muito estressante. Participar de uma criação coletiva, como algo começado antes de nós e que presumivelmente continuará depois de nós, nos dá a impressão de uma força que nos atravessa. (...) O ato amoroso é o que existe de mais individual, mas é também participar de uma cadeia infinita, repetir algo que sabemos estar no centro do próprio destino dos seres vivos.¹⁵³

Com essas declarações é retomada a discussão de “Cibernética e fantasmas” sobre o funcionamento de uma máquina que rompe seus próprios estilos, criando contínuos fluxos e refluxos estéticos. Interessante notar que o escritor discute a impessoalidade, a “criação coletiva” e a “força que nos atravessa” pela aproximação entre literatura e arte visual, referindo-se ao prazer do artista em se saber parte de um processo muito maior e mais dinâmico do que si mesmo, um processo de toda a arte, mas também de toda a vida (inclusive, a ideia de o relacionamento amoroso responder prioritariamente aos determinismos da cadeia biológica sempre extraindividuais, por mais pessoal e particular que possa parecer, estará presente de forma incisiva nas *Cosmicômicas*). Porém, tudo isso só acontece pela luta individual com a arte, que gera angústias o tempo todo. Esse depoimento parece revelar uma confissão de cansaço e de necessidade de encontrar respaldo intelectual e estético em outros artistas e escritores. Se em outras circunstâncias Calvino havia se mostrado um tanto hesitante ao se lembrar de que arte e literatura são criadas por inúmeros fluxos visuais, discursivos e de inventividade a despeito de um sujeito de criação, ele agora demonstra satisfação diante desse processo tão maior do que um pintor ou escritor singular, ininterrupto, estrutural. Abertura à imprevisibilidade junto com prosseguimento de antigos determinismos. O artista, diz ainda, é o tempo todo interpelado por suas reminiscências e por modelos estilísticos que se acumulam e podem vir

¹⁵³ Ibid., pp.1811-2. “Il piacere di entrare in un lavoro interpersonale, in qualche cosa che ci dia quasi il senso di un processo naturale cui hanno partecipato più generazioni e in cui si esca da quella lotta individuale della creatività che ha anche le sue soddisfazioni ma che è anche molto stressante. Il partecipare a una creazione collettiva, come qualche cosa cominciata prima di noi e che presumibilmente continuerà dopo di noi, ci dà l'impressione di una forza che passa attraverso di noi. (...) L'atto amoroso è quanto di più individuale ci sia, ma è anche il partecipare a una catena infinita, il ripetere un qualche cosa che sappiamo essere al centro del corso stesso del vivente”.

inconscientemente (estamos próximos ao mito), sob a forma da cópia, da paródia, da influência indireta.

Mas o mais importante é perceber que os dois interlocutores encerram o diálogo referindo-se à retomada da força constitutiva da arte ancestral, das tribos pré-colombianas, com a declaração final de Calvino de que o terreno por excelência da arte é o antropológico, não o histórico. Ainda assim, em razão das muitas diferenças entre palavra e imagem, o trabalho do escritor seria mais ingrato do que o do pintor, por ter de enfrentar mais dificuldades em apresentar uma totalidade, em fazer “ver” o que se pretendia. Tal posicionamento reserva à linguagem uma singularidade e uma complexidade que parecem extremamente desafiadoras à autoria. Uma autoria que tem de necessariamente lidar com uma vitalidade mítica.

Calvino, no entanto, somente irá desdobrar essa concepção em outros ensaios sobre pintura e literatura, aproximando-se mais do mito ao discutir as formas visíveis assumidas pelas coisas do mundo e a forma ideal como potencialidade nunca atingida. “Palomar e Michelangelo” (1975), outro ensaio-conto publicado no *Corriere della sera*, mostra mais uma vez seu protagonista tentando aplicar empiricamente as ideias extraídas de suas leituras (nesse caso, sobre o caráter visual das diversas atividades humanas), para a compreensão de fenômenos, objetos, comportamentos, culturas. A referência a Michelangelo é feita porque, muito antes das mais recentes teorias sobre as formas visuais nos campos da antropologia, da história e da linguagem, o pintor já havia dito em *Dialoghi romani*, recorda Palomar, que todos os homens, não só em suas ações estéticas, mas também cotidianas, produzem imagens no mundo, para o mundo e do mundo, como se todos o pintassem, com a agricultura, a ocupação urbana ou os rituais fúnebres, por exemplo. Exacerbando as consequências dessa afirmação, Palomar avalia que não só o homem produziria figuras desejadas pelo universo, mas todo animal, planta ou ser inanimado. É o cosmo que demandaria formas e mais formas continuamente. Depois desse passo, ele observa que algumas dessas formas são violentas, degradadas, imperfeitas, ou seja, pinturas corrompidas. Imagina, no entanto, que o que explicaria a existência dessas deformidades é a possibilidade de, a qualquer momento, revelarem a “Forma”. Forma com maiúscula, verdadeira referência dos milhares de tentativas de se criar formas na arte e que

não seria apreensível por olhos humanos, mas, quem sabe, por um gigantesco olho de inseto que sobrevoaria o mundo em imagens.

É Palomar, portanto, que tem a coragem, mais do que Calvino, de conduzir o discurso sobre arte ao plano metafísico, ao debate de ideais, desejos, projeções sempre imperfeitamente ou parcialmente concretizados. O ensaísmo de Calvino atinge distâncias maiores com a ajuda de seu protagonista e da arte, reintroduzindo em suas colocações o âmbito do instintivo, da potência criativa, da propulsão que se faz forma.

O personagem diz “Forma” para dizer, na verdade, que o destino último das pinturas é projetar para o futuro algo sempre incompleto, porém necessário, concreto e possível, considerando-se as capacidades visuais humanas: algo que se quer como perfeito e absoluto, mas que, sendo imperfeito e contraditório, parece só ter validade se conseguir estar o mais próximo possível da “Forma”. “Forma” não apenas como essência metafísica puramente abstrata, mas como somatória organizadora da multiplicidade fragmentária das formas visíveis, a ser usufruída por um olho também multiperspectivo como o de um inseto. Esse ponto de vista de Palomar parece indicar que a literatura se projeta em direção ao absoluto, fazendo lembrar o mito de “Cibernética e fantasmas” como força propulsora do não-dito da linguagem, mas também caracterizando esse mito não só como força, e sim como forma narrativa primária, universalizante.

A mesma argumentação sobre a ideia de Michelângelo de produzirmos o tempo todo com nossas ações figurações do mundo é apresentada em “La penna in prima persona” (1977), tradução de um texto de Calvino em francês sobre os desenhos de Saul Steinberg para uma publicação da Galerie Maeght de Paris. Reafirma-se igualmente a consideração a respeito de o homem e os outros seres servirem ao mundo para a renovação necessária de suas imagens, até que o autor chega à seguinte constatação:

A arte será reflexão sobre as formas, hipóteses de formalizações visivas de um mundo virtual. E será também reflexão sobre o mundo dado como objeto visual, crítica à exposição permanente do

mundo, na qual estamos implicados no triplo papel de expositores, de expostos e de público¹⁵⁴.

A literatura também seria, então, pensamento formal de um mundo que não tem forma e, ao mesmo tempo, crítica às formas do mundo já engessadas que nublam a visão. Movimento recíproco de formação e deformação, a arte e o mundo produzindo imagens e linguagem um para o outro. Bem como os homens alternariam constantemente suas posições, ora observadores, ora observados, vivendo a inconstância dos ângulos de visão. Nesse sentido, a arte é considerada força imaginativa e intelectual sobre formas puramente virtuais e como força reiterativa de um mundo visual já formado. Essas ideias parecem querer dar conta de processos da arte tão constitutivos quanto transitórios, tão essenciais quanto fugazes e pouco teorizáveis. Existe nesses textos sobre arte um conjunto de reflexões mais voltado aos movimentos do que à estrutura, empenhados em entender as traduções e metamorfoses do informe ao resultado acabado, mais do que em procurar aqui e ali os elementos na tela e no papel que comprovem um organograma da arte.

Um segundo ponto interessante do ensaio, que se relaciona com essa discussão, é aquele em que Calvino comenta a imagem da pena presente no *Dialogo dei Massimi Sistemi* de Galileu. Imaginando-se que uma pena estivesse presa a um navio e traçasse todo o percurso de uma viagem com uma linha contínua, muito extensa e regular, e que o instrumento, em um determinado momento, fosse usado por um pintor dentro do navio para esboçar um desenho sobre o papel, a linha verdadeira seria a primeira, que acompanha de forma invisível o movimento do navio (ou, no exemplo de Galileu, o referente concreto desse “navio”, a Terra), enquanto a linha traçada pela mão do pintor seria apenas aproximativa e acidental. Tal cena galileiana é evocada por Calvino porque lhe ajuda a visualizar melhor as linhas dos desenhos de Steinberg, que, segundo ele, percorrem inúmeras dimensões e espaços divergentes, fazendo coexistir elementos contraditórios tracejados com técnicas também diversas.

¹⁵⁴ S1, pp.365-6. “L’arte sarà riflessione sulle forme, ipotesi di formalizzazioni visive d’un mondo virtuale; e sarà anche riflessione sul mondo dato come oggetto visuale, critica dell’esposizione permanente del mondo in cui siamo coinvolti nel triplo ruolo d’espositori, d’esposti e di pubblico”.

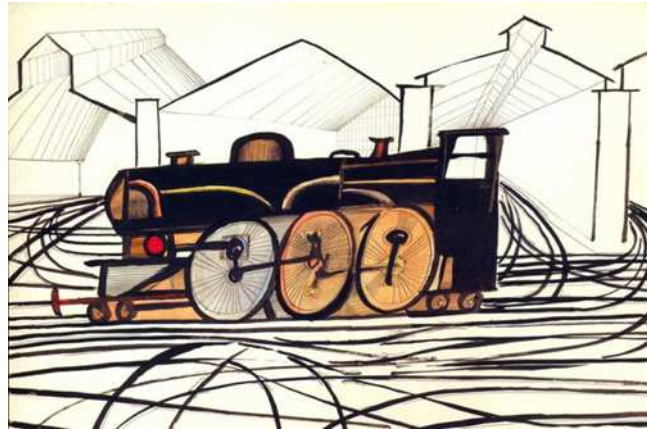




Figura 8. Desenhos de Saul Steinberg

Para o nosso percurso, o que importa é ver como a imagem de uma linha verdadeira, regular e invisível, que pertence à linha desenhada pelo pintor ou pelo escritor, remete à “Forma” não-escrita e às formas escritas de Palomar, bem como à noção de Calvino do “mito” e da “máquina” ou do “fantasma” e da “cibernética”. Podemos associar ao todo das formas nunca alcançado, senão de modo fugaz e mediado por distorções, a ser contemplado pelo olho de inseto, essa pena de Galileu que nunca descansa, completando toda a revolução do planeta, constantemente recortada, desviada e rompida pelas demais linhas produzidas pelas mãos humanas. Pensar que a arte pode fazer saltar inesperadamente a “Forma” nas formas mais esquisitas, paradoxais e impertinentes, como faz Palomar, e demonstrar com Galileu a grandeza da pintura do cosmo em relação à inferioridade das pinturas artísticas é necessariamente implicar a criação mítica na máquina da linguagem, os

significados inesperados, tão repentinos quanto sua cristalização em uma forma. A alusão feita por Calvino através da imagem das linhas que estão sempre aí, invisíveis, escondidas, interferindo nos traçados conduzidos por mãos humanas, e da imagem de uma “Forma” pluriperspectiva que paira sobre o relevo todo acidentado do planeta Terra, incidindo sobre as centenas de milhares de minúsculas formas existentes, retoma a noção de que há algo que não pode ser plenamente decifrado na arte e na literatura.

Mas é preciso também considerar que isso é feito por meio de conclusões exacerbadas e autoirônicas, principalmente no caso de Palomar, irrequieto e ansioso como ele só, hábil em revirar um problema ao avesso. Esses ensaios de Calvino também mostram que a arte não é simplesmente movida por vontades e intenções que não se sabe de onde vêm, e que há um plano superior nunca alcançado, mas sempre percebido e sentido; eles mostram a consciência angustiante de que há um abismo considerável entre desejo e materialidade, impulso e realização prática. E o impasse chega ao absurdo na cena do mundo visto por um olho gigante de inseto.

Destacando ainda a plasticidade das formas do mundo e da arte no catálogo de uma mostra das obras do escultor belga Reinhoud na Galeria Lefebvre de Nova York, Calvino acrescenta outro fator também relevante:

Reinhoud (...) desperta uma infindável multidão de criaturas antropomorfas, ordas de homúnculos que despontam como fungos incolores de um mar de pálida argila, e se sacodem e espicham os braços, as pernas, os sexos, e não se levantam mais do que é permitido a habitantes do limite imperceptível que separa o dentro do fora, e avançam lentamente sobre os grandes pés, com os quais mantêm o contato vital com a mãe Terra, e gargalham, gritam, se apalpam, copulam, prefigurando, em uma mimese cruelmente antecipadora, aqueles que serão os seus remotos sucessores: os homens.¹⁵⁵

¹⁵⁵ S2, p.1968. “Reinhoud (...) risveglia una sterminata folla di creature antropomorfe, orde di omuncoli che spuntano come funghi incolori da un mare di pallida argilla, e si scuotono e sgranchiscono le braccia e le gambe e i sessi, e non s’innalzano più di quanto non sia lecito ad abitanti del limite impercettibile che separa il dentro dal fuori, e avanzano lentamente sui grandi piedi con cui mantengono il contatto vitale con la madre Terra, e sghignazzano strillano si palpano s’accoppiano, prefigurando in una mimesi crudelmente anticipatrice quelli che saranno i loro remoti successori: gli uomini”.



Figura 9. *Bread Crumb Figure* - Escultura de Reinhold, c.1969

O restante do texto de Calvino é igualmente belo, por esse caráter intensamente visual com que tenta falar, seguindo as motivações do trabalho de Reinhold, da origem do mundo como matéria incandescente, quando os homens, organismos mais complexos, estariam implícitos no contínuo aparecimento de outras formas de vida. Novamente, são formas mais e menos perfeitas que se sobrepõem no fluxo de povoação da Terra, necessariamente manchado, conforme observa o escritor, pelas deformidades dos seres esculpidos na argila, que esconderiam uma tristeza profunda sob suas fisionomias engraçadas – o disforme, o cômico e o dramático que também encontraremos na narração de Calvino dessa mesma história originária de um universo em chamas, determinada, na verdade, pelo antropomorfismo, marcante nos contos cosmicômicos e nas esculturas de Reinhold. Afinal, o homem em Calvino, se não estava mais no centro do universo, era ainda a perspectiva plástica e mental predominante (sua literatura nascia de um cérebro

humano, havia dito). Estrelas, protozoários e dinossauros pensando, agindo, sentindo, divertindo-se como humanos, vivendo situações engraçadas: toda uma cultura científica vinha auxiliar o projeto moral e estético do escritor de compreensão e problematização cômica da vida dos homens.

Sua postura antiantropocêntrica permitia expandir os horizontes epistemológicos, metodológicos, filosóficos, linguísticos, para, de fato, continuar falando do homem, como máquina ou fantasma, mas sempre como homem – o que quer dizer, em sua obra, como racionalidade frente ao mundo. Ele chega a mencionar nas já citadas “Due interviste su scienza e letteratura” o animismo enraizado nas culturas primitivas como valor a ser preservado na literatura ocidental, por ser uma das primeiras explicações míticas do mundo. Porém, não trata efetivamente do componente irracional das crenças animistas, tanto quanto de sua tendência figurativa de humanização, racionalização. Tendência que justamente enfraquece aquele olhar multiperspectivista do inseto de Palomar, voltando a restringir a leitura do mundo não-escrito em uma ótica antropocêntrica. Desse modo, Calvino continua oscilando entre o mítico cosmogônico e o antropomorfismo racionalizante, procurando pontuar com humor todas as narrativas cosmicômicas, estilizando grandes discursos e rebaixando suas pretensões analíticas, disfarçando e ironizando a seriedade da literatura, que sempre o atraía.

Mas os fantasmas insistem em voltar. Na introdução ao livro do pintor Giulio Paolini *Idem*, ele fala assim da experimentação das formas:

(...) em que medida o quadro representa, ou “fotografa” a imagem mental pré-existente, o “fantasma”, não poderá nunca ser definido: o quadro nasce sobre a tela, pincelada por pincelada, e o fantasma mental do qual o autor partiu é rapidamente afundado, cancelado pela necessidade das formas de se organizarem em suas relações, no fazer-se da obra .¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ibid., p.1986 “(...) in che misura il quadro rappresenti, anzi ‘fotografi’ l’immagine mentale preesistente, il ‘fantasma’, non potrà mai essere definito: il quadro nasce sulla tela, pennellata per pennellata, e il fantasma mentale da cui l’autore era partito è presto soverchiato, cancellato, dalla necessità che porta le forme a organizzarsi nei loro rapporti, nel farsi dell’opera”.

O fantasma está aí, quase uma década depois, como projeto, concepção, intensidade para a qual deveria ser encontrada uma forma, e que a cada linha, traço, cor, vai perdendo sua existência fantasmática, à medida que ganha concretude, vira desenho, torna-se visual. Mas não há como distinguir uma e outra durante o “fazer-se” do quadro, assim como da história narrada. Não se pode determinar o que ainda é fantasma e o que já é forma. Não é teorizável, definível, como conclui Calvino, essa passagem das intenções conscientes e inconscientes às palavras dispostas uma a uma em determinada ordem, a serem lidas, como sabemos, por uma passagem completamente diversa, atravessando cada leitor, novo fantasma-máquina, que não pode ser “partido ao meio”. São duas presenças indissociáveis que aí estão, sendo hipoteticamente pensadas como fantasma, de um lado, e máquina, de outro, apenas por motivos conceituais, de facilitação da colocação de um problema teórico complexo. Portanto, é necessário discutir essas diferentes transformações da arte de outro modo que não aquele direto e certo, que identifica toda a estruturação de um romance. É preciso outro tipo de aproximação e organização discursiva.

Ainda mais porque o fantasma mental do pintor ou do escritor poderia ser observado por eles mesmos ou por seus observadores e leitores, através da forma que imprimem na linguagem visual ou verbal, mas também o próprio fantasma poderia olhar para todos eles do fundo da tela ou da página. Novamente encontramos um texto sobre a instabilidade de papéis e “eus” assumidos, não só na literatura como na arte visual, o que abre margens ao aparecimento dos fantasmas dos homens históricos e ancestrais, da linguagem dizível e não-dizível. Calvino confirma a inversão de autores e espectadores ao discutir uma das reproduções fotográficas de Paolini, que o havia conduzido à conclusão que reproduzimos acima: *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Nessa foto proliferariam os espectadores, sucessivamente substituídos um pelo outro. Quem olha o quadro original de Lotto por quem olha a foto de Paolini; o pintor que olha para o jovem modelo à sua frente pelo pintor olhando para o próprio quadro; o pintor que encara o fantasma dentro de si anterior à reprodução no quadro pelo pintor que finaliza o quadro; o observador do quadro pelo observador da fotografia; e assim por diante. Um jogo de ver e ser visto que põe frente a frente fantasma e forma, sem distinção clara da posição ocupada por cada um, já que o

que vale é o quadro ou a página escrita, nos quais funcionariam juntos todos os pintores, observadores, modelos, escritores e leitores.



Figura 10. *Ritratto di giovanetto* – Pintura de Lorenzo Lotto, c.1505, e *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* – Fotografia de Giulio Paolini, 1967

Alguns anos depois, em um congresso internacional organizado em Florença em 1978 por Massimo Piattelli-Palmarini, que reunia intelectuais de diversas áreas com o objetivo de discutir, dentre outros temas, a produção de sentidos na cultura e na realidade, Calvino aponta para a extratificação do “eu” no mundo literário, nos níveis do autor como pessoa física, do autor dentro de si que escreve, de um autor mítico (Homero, por exemplo), e dos próprios personagens, todos ainda mais evidenciados pelos procedimentos metaliterários modernos e pela crítica atenta à materialidade textual. Ele chama todos esses extratos de subjetividade de “níveis de realidade” da literatura, a serem inventados a cada início de uma nova história, para que sejam estabelecidos os parâmetros de um estilo, “um

conjunto homogêneo de meios linguísticos, dados da experiência e fantasmas da imaginação”¹⁵⁷. E se questiona:

Quanto do eu que dá forma aos personagens não é, na verdade, um eu ao qual são os personagens a dar forma? Quanto mais avançamos na distinção dos extratos diversos que formam o eu do autor, mais percebemos que muitos desses extratos não pertencem ao indivíduo autor, mas à cultura coletiva, à época histórica ou às sedimentações profundas da espécie. O ponto de partida da cadeia, o verdadeiro primeiro sujeito da escrita aparece sempre mais longínquo, mais rarefeito, mais indistinto: talvez seja um eu-fantasma, um lugar vazio, uma ausência.¹⁵⁸

Essa é uma das passagens mais reveladoras do embate pressuposto em qualquer reflexão sobre a origem e a natureza literária. O ponto inicial na extensa cadeia de autores é o eu-fantasma, ou seja, aquele que não está presente, o espaço da ausência, a página em branco. Ausência como não-escritura, como pré-palavra, como silêncio originário que começa a se preencher com vozes e significados enquanto a escritura surge. Mas essa ausência, imediatamente dominada pela cultura histórica de homens reais, seria também o ponto de chegada da escritura literária, “o núcleo último da palavra poética”¹⁵⁹, o silêncio aonde se chega com a linguagem que já não tem mais o que dizer e atinge, então, um grau de neurose e anonimato, atinge o mito. “Para voltar ao narrador da tribo, ele procede obstinadamente a permutar jaguares e tucanos, até o momento em que, de uma de suas inocentes historinhas, explode uma revelação terrível: um mito, que exige ser recitado em segredo e em lugar sagrado”¹⁶⁰. Aqui, em “Cibernética e fantasmas”, tínhamos a referência explícita, porque se tratava justamente de retornar à ancestralidade da própria linguagem. Já

¹⁵⁷ S1, p.390. “un’insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell’esperienza e di fantasmi dell’immaginazione”.

¹⁵⁸ Ibid., p.391. “Quanta parte dell’io che dà forma ai personaggi è in realtà un io a cui sono stati i personaggi a dar forma? Più andiamo avanti distinguendo gli strati diversi che formano l’io dell’autore, più ci accorgiamo che molti di questi strati non appartengono all’individuo autore ma alla cultura collettiva, all’epoca storica o alle sedimentazioni profonde della specie. Il punto di partenza della catena, il vero primo soggetto dello scrivere ci appare sempre più lontano, più rarefatto, più indistinto: forse è un io-fantasma, un luogo vuoto, un’assenza”.

¹⁵⁹ Ibid., p.397. “il nucleo ultimo della parola poetica”.

¹⁶⁰ Ibid., p.221. “Per tornare al narratore della tribù, egli procede imperturbato a permutare giaguari e tucani, fino al momento in cui da una delle sue innocenti storielle esplode una rivelazione terribile: un mito, che esige d’essere recitato in segredo e in luogo sacro”.

Palomar fala da “Forma” que também escaparia repentinamente das formas escritas, como terrível revelação. Depois, descobrimos a linha verdadeira que está sendo traçada ininterruptamente por entre as linhas desenhadas pela pena de Galileu. Com Reinhold e Paolini acompanhamos a fragmentação do *Anthropos* em muitas facetas ficcionais, carregadas de reflexos históricos, sociais, culturais, científicos, mas também acompanhamos a antropomorfização de toda a matéria.

Em síntese, através desses textos sobre as formas na arte, passamos da sistematização do quanto há de ciência na literatura e vice-versa – de acordo com um movimento crítico de Calvino cheio de tensões e dúvidas, que, em razão disso, recorria, por sua vez, a inúmeros binarismos – para a reflexão menos sistemática e mais fragmentária sobre o trabalho com a linguagem literária, sua origem e seus fins, seus efeitos e seus fantasmas. Ou os efeitos de suas formas sobre os fantasmas, como anunciado em 1967: “o resultado poético será o efeito particular de uma dessas permutações sobre o homem dotado de uma consciência e de um inconsciente”¹⁶¹. Eram os leitores, nesse contexto, que se chocavam com a máquina para produzir sentido, para fazer falar o mito.

Leitores que Calvino não abandona, pois no mesmo ano responde à pergunta “Per chi si scrive? (Lo scafalle ipotetico)”. Nessa enquete, ele volta a defender que a literatura deve se imaginar destinada aos leitores de literatura e de não-literatura, pressupondo aqueles que não existem ou mudanças naqueles existentes, já que devem sempre ser idealizados como mais cultos que o escritor, e não como leitores a serem educados advindos de níveis culturais díspares, como usualmente acontece com a literatura de grande público. Isso porque Calvino observava o fenômeno da alta especialização epistemológica e metodológica que atingia todas as outras disciplinas e que ameaçava também a literatura e a crítica, pois as duas pareciam cada vez mais negar a própria literatura, dissecando-a friamente. Porém, seguindo novamente seu espírito crítico cibernético, ele diz que uma das medidas a serem tomadas era a de prover os leitores com uma variedade de instrumentos que lhes garantissem uma posição crítica sólida, pois “O leitor (...) fará exigências epistemológicas, semânticas, metodológico-práticas, que desejará

¹⁶¹ Ibid., p.221. “il risultato poetico sarà l’effetto particolare d’una di queste permutazioni sull’uomo dotato d’una coscienza e d’un inconscio”.

continuamente confrontar também no plano literário, como exemplos de procedimentos simbólicos, como construções de modelos lógicos”¹⁶². Isso significa que desaprovava a excessiva especialização do conhecimento, e, paradoxalmente, queria fornecer através da literatura mais modelos lógicos de análise da realidade. Ele ainda insiste sobre a existência de uma natureza literária não totalmente “dissecável” ou pragmática em termos de efeitos diretos sobre a sociedade, porque os leitores podem sempre recebê-la de tal ou qual modo, independentemente das intenções do autor.

Tanto nesse ensaio quanto em “Cibernética e fantasmas”, o leitor aparece como fantasma da máquina, “um homem mais consciente, que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona”¹⁶³, hábil em seu repertório de livros e autores hipotéticos extremamente variado, a cada vez mobilizado dentro de diferentes perspectivas críticas, mas que permite ser pensado também como máquina, dado o refinamento teórico suas capacidades, o determinismo social e cultural, o conjunto finito de elementos permutáveis da leitura. Calvino, vendo com restrições a especialização exacerbada dos métodos de leitura, percebia e, em muitos textos, até desejava que o leitor, em meio às novas tecnologias e à priorização do conhecimento segmentado em disciplinas acadêmicas mantenedoras de resultados eficientes, fosse mais e mais máquina, correndo os mesmos riscos do autor-máquina de nunca modificar seu estilo, sua linguagem, sua visão de mundo. Forte contradição de um discurso cheio de fantasmas.

Fantasmas que, em alguns momentos, fizeram-no falar de multiplicidade, e não mais de bipolaridade, já que a tipologia inicial de fantasma como “homem empírico e histórico”¹⁶⁴, apresentada naquele ensaio extravagante de 1967, é ampliada, mostrando que não só autores e leitores “empíricos e históricos” são fantasmáticos, mas também os autores míticos, os autores e leitores criados pelos personagens e os autores que se imaginam como leitores do livro do qual são autores (procedimento caro a Calvino). Acreditamos que seja justamente nesse emaranhado de pressupostos, acordos tácitos, consciências, inconscientes,

¹⁶² Ibid., p.202. “Il lettore (...) avrà esigenze epistemologiche, semantiche, metodologico-pratiche che vorrà continuamente confrontare anche sul piano letterario, come esempi di procedimenti simbolici, come costruzioni di modelli logici”.

¹⁶³ Ibid., p.216. “un’uomo più cosciente, che saprà che l’autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona”.

¹⁶⁴ Ibid., p.221. “uomo empirico e storico”.

individualidades, coletividades, formas e linguagens, que a literatura viva o *processo único de se tornar máquina e mito o tempo todo, de ser ciência e fantasma a cada vez e de modo diverso*. A narratividade deve enfrentar seus fantasmas e o “vazio de linguagem”¹⁶⁵ (aceito por Calvino, mas que o angustiava) a ser preenchido pela constante interferência deles, demarcando diferenças importantes entre literatura e ciência, bastante nubladas no pensamento do escritor.

Calvino discute muito mais em seus prefácios, introduções e conferências a linguagem geral enquanto máquina, regida por leis e padrões gramaticais, lexicais, expressivos, ou seja, enquanto língua, sistema de signos, normatividade; deixando, por vezes, aparecer nesse debate a linguagem literária. E, quando ele a discute, é para defender suas características de clareza, precisão e instrumentalidade – substantivos para ele valiosos, como sabemos. É o que acontece em dois artigos¹⁶⁶ com os quais o escritor participa de uma polêmica discussão entre alguns intelectuais, principalmente Pier Paolo Pasolini, sobre a língua italiana. Em ambos, Calvino se mostra preocupado com a inconsistência semântica e a imprecisão do italiano falado por centenas de cidadãos e disseminado nos veículos de informação impressos e televisivos, considerando-o uma “antilíngua”, uma língua que patinava e escorregava indefinidamente pelas palavras mais genéricas e inexatas em seu sentido e contexto, atrapalhando qualquer tentativa de comunicação eficaz. Por isso, ele diz só aceitar a proposta entusiasta de Pasolini de fazer do italiano uma “língua tecnológica”, moderna, relacionada verdadeiramente à vida no mundo atual, com a condição de que essa língua fosse a mais comunicativa e eficaz possível.

Se ele não vê mais os limites da literatura como limites do “eu” que escreve ou das coisas dizíveis do mundo, imediatamente arma uma significativa dicotomia para explicar o modo como via o papel da língua literária: “consiste sempre mais em um aprofundamento do espírito mais específico da língua (nos seus extremos de um máximo de expressividade ou neurose linguística e de um máximo de anonimato, de neutralidade

¹⁶⁵ Ibid., p.218. “vuoto di linguaggio”.

¹⁶⁶ Cf. “L’italiano, una lingua tra le altre lingue” e “L’antilíngua”, ambos de 1965, respectivamente em S1, pp.146-153 e pp.154-159.

‘objetual’))”¹⁶⁷. Neurose linguística e anonimato indicam que Calvino pensava a linguagem literária como grau máximo da expressividade, ao contrário da língua política que havia sido tomada pela praga da antilíngua. *A língua literária deveria dizer mais*, dizer melhor, dizer de outro modo, não pelo ofuscamento dos significados das palavras e ideias, pela multiplicação de nuances que propositalmente provocariam a sensação de perda de referentes claros, mas sim pela extrema depuração da variedade atordoante de signos esvaziados, até a escolha perfeitamente consciente da palavra exata, do sentido procurado para o que se quer dizer. Ele só aceita essa língua para a literatura.

¹⁶⁷ S1, p.148. “consiste sempre di più in un approfondimento dello spirito più specifico della lingua (nelle sue punte estreme d’un massimo d’espressività o nevrosi linguistica e d’un massimo di anonimità, di neutralità ‘oggettuale’), e come tale diventa sempre più intraducibile”.

4.

**CALVINO NARRADOR
DO COSMO**

4.1. Os seus clássicos

A história se repete. Mais uma vez será narrado o início do mundo, o começo de tudo. Italo Calvino não é o primeiro nem o último escritor a se colocar no lugar de quem conta a história mais fundamental, mais universal, que diz respeito a todos. E de quem não viveu os fatos, não ocupou o espaço-tempo referido, não possuiu a verdade senão através da conjectura, da hipótese mental, da imaginação. Calvino, estimulado pelas explicações científicas de como teria surgido o grão mais ínfimo de matéria, a partícula mais infável de vida, o impulso modelador dos corpos mais imprevisíveis, decide assumir as suas versões dos acontecimentos. As suas várias e excludentes versões. Assim, passa a pertencer ao grupo dos inúmeros narradores do cosmo e suas diversificadas propostas estéticas, que já fazia há algum tempo parte de seus clássicos. Seu projeto de narrar o cosmo, voltar ao nascimento das estrelas e dos planetas, aos primeiros passos trilhados pela luz, pela cor e pela visão e à constante renovação das formas de vida, dialoga não só com os tratados científicos como também com as narrativas literárias mais longínquas de seus autores preferidos.

A linhagem desses narradores, que poderia se estender a alguns talvez por ele nunca lidos, mas que falaram de coisas semelhantes, é interminável. Não saberíamos precisar quantos narradores do cosmo fazem parte da tradição literária. Um elenco particular, no entanto, ilumina a leitura desta obra que também parecia não querer se deixar terminar, *As Cosmicômicas*. Lucrécio, Ovídio, Leopardi, Queneau. Prosa ou poesia, natureza mais filosófica ou mais imaginativa ao tratar dos mesmos assuntos, ao elaborar os seus universos com toda a sua história atrás. *De Rerum Natura* (*Sobre a natureza das coisas*), *Metamorphoseon* (*Metamorfoses*), *Operette morali* (*Opúsculos morais*), *Petite Cosmogonie Portative* ('Pequena Cosmogonia Portátil'), nomes que já nos transportam ao mundo da variedade de coisas e seres, da natureza transitória, do homem. Livros da biblioteca de Calvino que podemos rastrear em suas resenhas, introduções ou coleções editoriais, apostando que importantes afinidades possam ser traçadas entre eles, tal como o próprio Calvino gostava de fazer ao relacionar os seus autores. Obras que, sem restrições,

ajudaram-no a pensar os desafios do terceiro milênio. As semelhanças e diferenças entre essas configurações ficcionais sobre o cosmo, a vida e a morte realçam as escolhas, a perspectiva, as particularidades dos contos de Calvino. Dos contos cósmicos, dos contos cômicos, dos contos lógicos, dos contos-historinhas, valiosos por essa heterogeneidade que não permite distingui-los por maior ou menor *qualidade* ficcional como fez a crítica.

Sobre a natureza das coisas, escrito por Lucrécio no século I a.C., e *Metamorfoses*, finalizado por Ovídio por volta do ano 8 d.C., compõem-se de versos que tentam explicar através de uma linguagem clara, acessível e com apuro literário como as coisas e os homens teriam se formado, para disseminar esse conhecimento entre seus leitores. Lucrécio, já no início de seu poema narrado, declara pretender emancipar seu público das limitações das falsas crenças impostas pela religião em sua época, já que elas teriam o único fim, segundo ele, de incutir medo na população. Temerosa da morte e dos castigos divinos, a maioria de seus contemporâneos acreditava em um Deus criador do mundo e juiz dos mortais. Essas ideias equivocadas seriam responsáveis pelas atitudes mais condenáveis praticadas em sociedade, o roubo, a inveja, a traição, o suicídio. Sendo assim, o poeta latino queria divulgar através de seus versos a filosofia do “Mestre”¹⁶⁸ Epicuro, baseada em uma visão atomista das coisas, que se opunha às ideias correntes de que tudo respondia aos desígnios superiores e de que, portanto, toda a natureza existente era criada sob seus caprichos. A missão da poesia de Lucrécio, em linhas gerais, era encontrar um modo de fazer com que a literatura expusesse argumentos e conceitos científicos, leis observáveis do mundo físico, químico, biológico, que se afastassem dos misticismos arraigados na cultura de seu tempo. “Todos esses terrores não podem ser afastados / nem pela luz do sol, nem pela claridade do dia, / mas somente conhecendo a natureza do mundo”¹⁶⁹.

Por isso, é relativamente consensual chamar Lucrécio de “poeta científico”. O próprio Calvino utiliza a expressão “cientista-poeta”¹⁷⁰ para se referir a ele em um ensaio. A mesma denominação pode ser encontrada na introdução de Francesco Vizioli (2000) à

¹⁶⁸ LUCRECIO, 2000, p.147. “Maestro”.

¹⁶⁹ Ibid., p.151. “Tutti questi terrori non possono scacciarli né la luce del sole né il chiarore del giorno ma solo conoscendo la natura del mondo”.

¹⁷⁰ S1, p.1135. “scienziato-poeta”.

edição bilíngue latim-italiano do poema, publicada por Newton & Compton Editori. Como se Lucrécio estivesse praticando ciência em sua literatura, ao negar as premissas religiosas mais consolidadas e recusar que as explicações do funcionamento do mundo, com suas regularidades, seus fatos, os sentimentos de seus seres, adviessem pura e simplesmente da mitologia literária, como as narrativas de Homero, repletas de crueldades entre deuses e homens e sem fundamentos lógicos. Lucrécio não queria que os dogmas religiosos e a infinidade de mitos que circulavam valessem como verdade, como certeza incontestável, já que o cosmo poderia ser desvendado em suas leis mais básicas através da observação, da análise, do estudo cuidadoso dos fenômenos:

Existe uma ordem própria
segundo a qual as coisas se desenvolvem sem intervenção divina.
Se proviesse do nada, qualquer espécie poderia
germinar em qualquer parte, sem necessidade de uma semente:
o homem sairia do mar e o peixe escamoso
despontaria do solo; do céu cairiam pássaros.
Manadas, rebanhos de ovelhas, animais dóceis e ferozes,
gerados ao acaso, viveriam juntos no campo.
Não colheríamos da árvore apenas um fruto:
haveria muitíssimos, bastando uma semente para todos.¹⁷¹

Como defensor do epicurismo e do empirismo, Lucrécio condena a poesia mitológica devido às suas definições dos fatos descabidas, ilógicas, aterrorizantes, em nome de uma argumentação sobre a matéria, a origem das espécies, o comportamento do calor e da energia, muito mais próxima de equações “A + B”, “X, portanto, Y”, causa e consequência. Seguindo os preceitos epicuristas, ele reitera que a alma dos homens é tão mortal quanto o corpo, devido à sua natureza também sólida, corpórea. Logo, não havia o que temer após a morte, já que esta seria simplesmente o fim, destino de toda a matéria que tem um início. Lido posteriormente por Copérnico, Galileu e outros, *Sobre a natureza das*

¹⁷¹ LUCRECIO, 2000, p.53. “C’è un ordine proprio / nel quale le cose si svolgono senza intervento divino. / Se provenisse dal nulla, qualsiasi specie potrebbe / attecchire dovunque senza bisogno di un seme: / l’uomo uscirebbe dal mare ed il pesce squamoso / spunterebbe dal suolo: dal cielo cadrebbero uccelli. / Armenti, branchi di pecore, bestie mansuete e feroci, / generate dal caso, vivrebbero insieme sui campi. / Né coglieremmo da un albero un frutto soltanto: / ce ne darebbe moltissimi, bastando un seme per tutti”.

coisas cria um embate entre ciência e mito que acompanhamos também em Calvino, porém partindo de alguns pressupostos bem específicos sobre esses dois polos. Mito como repetição de um modelo de pensamento mistificatório, restritivo, autoritário, enganador, utilizado como instrumento de manutenção da ignorância de um povo; ciência, ao contrário, como esclarecimento, compreensão, raciocínio, que apazigua os temores humanos sobre tantos mistérios e instaura a visão do mundo como mecanismo sem finalidades específicas. Se o mito em Calvino abarca diversas nuances semânticas que apontam principalmente para um movimento de cristalização e superação de crenças mistificatórias, a sua visão de ciência tem mais afinidades com a poesia de Lucrécio, pelo viés da lógica que tenta afastar o pavor diante de um mundo terrível.

Uma das ideias fundamentais do sistema epicurista, que provavelmente mais atraiu Calvino (assim como Galileu), é a decomposição dos fenômenos empíricos e, por extensão, da própria escrita de Lucrécio em partes primárias, as letras do alfabeto:

Nestes meus versos, por exemplo, você pode reconhecer
que letras iguais aparecem em palavras diferentes,
mas deve aceitar que tanto as palavras quanto os versos
assumirão outros sentidos, não porque neles constem
sempre letras iguais ou porque duas palavras
não se componham nunca por letras semelhantes,
mas porque são fruto de acoplamentos mutáveis.
Assim nos vários corpos ocorre o mesmo processo:
essas partes primárias, mesmo sendo comuns
a substâncias diversas, unem-se entre si nos modos mais variados
pelos quais é possível dizer que o gênero humano,
os cereais e os ramos frondosos contêm partes diversas.¹⁷²

O alfabeto como conjunto mínimo de composição da escrita, assim como as substâncias comuns a todos os seres, é a proposta que se repete no mundo da natureza como um livro matemático em Galileu leitor de Lucrécio, e na autoria literária como

¹⁷² Ibid., p.125. “In questi miei versi, ad esempio, tu puoi riconoscere / che lettere uguali tra loro vanno in parole diverse / ma devi accettare che sia le parole che i versi / assumeranno altri sensi non perché vi ricorran / sempre lettere uguali o perché due parole / non si compongono mai di lettere simili / ma perché sono frutto di accoppiamenti mutevoli. / Anche nei vari corpi accade lo stesso processo: / queste parti primarie, pur essendo comuni / a sostanze diverse, vanno a unirsi tra loro nei modi più vari / per cui è possibile dire che il genere umano, / le messi e i rami fronzuti contengono parti diverse”.

funcionamento cibernético em Calvino leitor de Galileu e de Lucrécio. Nessa rede intertextual e coletiva o poeta latino é quase sempre lembrado por sua teoria elementar da combinação das letras, e quase sempre comentado, em razão disso, junto aos nomes de Ovídio, Galileu e Leopardi.

Percebemos por outros versos que Lucrécio realmente tinha plena convicção de que seu trabalho era fazer com que a linguagem conseguisse ao máximo se aproximar das ideias tão complexas e, às vezes, impenetráveis que queria apresentar sobre os fenômenos visíveis e invisíveis. Ao tentar explicar as características da matéria de que seriam compostas a mente (ou espírito) e a alma, descrevendo suas partículas leves e velozes, provavelmente redondas e lisas, ele diz: “Uma linguagem assim pobre torna muito difícil, / contra a minha vontade, explicar-lhe de que modos / aquilo que compõe a alma possa se unir e agir / com harmonia: mas eu tento, apesar disso, fazê-lo”¹⁷³. Esse trecho revela um poeta consciente das limitações da língua de que dispõe, bem como da elasticidade que deveria buscar encontrar dentre os seus recursos. Lucrécio ainda narra em seu poema o surgimento natural dos sons que os homens aprendem a emitir para indicar as coisas ao seu redor, sublinhando o caráter coletivo, e não individual, da criação dos nomes e da exploração da linguagem. Também Calvino se interessará muito pela narração dessa descoberta lenta e progressiva da fala e da escrita pelo homem nas *Cosmicômicas*, criando cenas inverossímeis e bastante absurdas com os primeiros detentores de linguagem.

Em diversos textos, principalmente nas conferências americanas *Seis propostas para o próximo milênio*, é a possibilidade de combinar tudo com tudo, de extrapolar os limites entre uma coisa e outra, a multiplicidade de aproximações e a leveza das descrições trabalhadas por Lucrécio que são salientadas. “O *Sobre a natureza das coisas* de Lucrécio é a primeira grande obra de poesia na qual o conhecimento do mundo significa dissolução da densidade do mundo, percepção do que é infinitamente pequeno, móvel, leve”¹⁷⁴. Vislumbra-se através dessa síntese a árdua tarefa imposta a si mesmo pelo poeta, ao redigir

¹⁷³ Ibid., p.157. “Un linguaggio assai povero rende molto difficile, / contro il mio desiderio, spiegarti in quali modi / ciò che compone l’anima possa unirsi ed agire / con armonia: ma tento, malgrado ciò, di farlo”.

¹⁷⁴ S1, p.636. “Il *De rerum natura* di Lucrezio è la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero”.

mais de 7.000 versos divididos em seis livros que exaltam o contínuo movimento dos átomos, negam a criação divina do universo e percorrem inúmeros fenômenos celestes e terrestres, para concluir que tanto o corpo quanto a alma do homem são mortais. Calvino entende esse projeto como tentativa de impedir que o peso da matéria esmague a todos, sem chance de poder observar o mundo com atenção, principalmente pela dedução da presença de corpúsculos invisíveis regidos por leis mecânicas. Falando justamente das potencialidades imperceptíveis da matéria, Lucrécio afirmava a concretude do mundo físico, o valor máximo de seu poema.

Enquanto sua linguagem límpida objetivava a racionalidade ausente dos mitos e necessária à sustentação do sistema filosófico epicurista, a linguagem de Ovídio, igualmente leve e translúcida e igualmente admirada por Calvino, privilegiava o hibridismo das formas e dos discursos, a indefinição do que existe e do que poderia ser característico de um universo científico e de um mitológico. Nas centenas de metamorfoses por ele descritas, diferentemente das escolhas de Lucrécio, comparecem as principais figuras míticas da cultura ocidental, convivendo com os seres naturais e os homens. São muitos os deuses lembrados, os gigantes, as ninfas, Zeus, Júpiter, e, inclusive, os heróis da *Odisséia*, com destaque para a transformação de suas formas, de seus corpos ora eternos ora mortais, de suas existências em um estágio anterior e um posterior, quando da passagem de uma ausência a algo novo. Ovídio narra em seus versos as punições imputadas a deuses e semideuses, como a condenação a viver sob a forma de urso sofrida por uma deusa, ou a transformação de outra em estrela por ter sido adúltera, e as mutações sofridas pelos animais, como a mudança da coloração das penas do corvo, antes um pássaro branco. Tudo isso em meio às dezenas de histórias que narram a sucessão das diferentes idades do mundo, representadas pelos metais ouro, prata, bronze e ferro. Duas metamorfoses particulares são mencionadas por Calvino na mesma lição “Leveza” em que havia se pronunciado sobre Lucrécio:

É seguindo a continuidade da passagem de uma forma a outra que Ovídio revela seus dotes inigualáveis: quando conta como uma mulher percebe que está se transformando em jujubeira, os pés permanecem cravados na terra, uma casca tenra surge aos poucos e

a envolve até o púbis; quer se arrancar os cabelos e sente a mão cheia de folhas. Ou quando conta sobre os dedos de Aracne, agilíssimos ao cardar e desfiar a lã, fazer girar o fuso, enfiar a agulha de bordar, e que, de repente, vemos se alongar como delgadas patas de aranha, começando a construir teias.¹⁷⁵

Em Ovídio o mito se mistura à ciência, à explicação do nascimento das coisas existentes, criando um imenso compêndio de formas visíveis, concretas, palpáveis e “invisíveis”, inventadas, ficcionais, não-comprováveis. E, mais do que isso, uma coleção de *entre-formas*, de metamorfoses em processo descritas com minúcia e estilo, as mais atraentes segundo a opinião do leitor Calvino. Sequer interessa tanto a mulher antes e a nova forma adquirida na sequência. É a mulher-jujubeira e a mulher-aranha durante o processo, não sendo uma nem outra ainda. Elementos científicos e mitológicos são sobrepostos quando é descrita a origem espontânea de vida a partir da água e do calor existentes, com a mesma precisão com que é referido o surgimento de seres extraordinários como os gigantes e os monstros (que nunca teriam existido para Lucrécio). Assim, no livro de Ovídio aparece mais de uma hipótese para a tomada de forma do ser humano, dependendo da história mítica que o poeta conta e que englobaria a micro-história particular do homem. Duas passagens particularmente belas, presentes no livro I, contam de forma completamente diversa o que teria ocorrido:

Assim nasceu o homem, ou feito com a semente divina
do grande demiurgo, origem de um universo melhor,
ou com a terra recente, apenas separada do éter,
que conservava as sementes do céu quando ainda unidos,
e que o filho de Jápeto, unindo-a às águas pluviais,
plasmou à imagem dos deuses que governam
tudo, e, enquanto os outros animais são destinados à terra,
ao homem deu o olhar voltado ao alto,
e lhe ordenou olhar o céu e manter o rosto

¹⁷⁵ Ibid., p.637. “È nel seguire la continuità del passaggio da una forma a un'altra che Ovidio dispiega le sue ineguagliabili doti: quando racconta come una donna s'accorge che sta trasformandosi in giuggiolo: i piedi le rimangono inchiodati per terra, una corteccia tenera sale a poco a poco e le serra le inguini; fa per strapparsi i capelli e ritrova la mano piena di foglie. O quando racconta delle dita di Aracne, agilissime nell'agglomerare e sfilacciare la lana, nel far girare il fuso, nel muovere l'ago da ricamo, e che a un tratto vediamo allungarsi in esili zampe di ragno e mettersi a tessere ragnatelle”.

direcionado às estrelas.¹⁷⁶

As pedras (quem acreditaria se não o atestasse
a tradição antiga?) começaram a perder
dureza e rigidez, a amolecer pouco a pouco e a tomar
forma. Quando cresceram e adquiriram substância mais macia,
começou a se fazer ver, ainda não claramente,
um aspecto humano, mas, semelhantes a estátuas de mármore
apenas começadas,
eram inacabadas e como esboços.¹⁷⁷

Homens vindos do céu e destinados a olhá-lo perenemente, devido à sua natureza especial dentre os animais e as outras formas, ou homens que brotam de duras pedras, começando a ser entrevistados vagarosamente com o progressivo amolecimento da matéria: versões sobre um mesmo nascimento que coexistem através dos relatos de centenas de personagens das *Metamorfoses*. Calvino escreveu longamente sobre esse poema na introdução a uma edição do livro organizada por Piero Marzolla em 1979. Vemos, então, que alguns anos antes de citar por diversas vezes o nome do poeta nas propostas para o próximo milênio, Calvino já discorria sobre a contiguidade dos seres, dos mundos terrestre e celeste e dos próprios mitos que caracterizaria as *Metamorfoses*, a sua natureza de indistinção e de limites indeterminados. O que mais o atrai, no entanto, é a economia da linguagem ovidiana. Parcimonioso no uso dos recursos linguísticos, preciso na escolha das palavras que descreveriam cada metamorfose, o estilo de Ovídio é assim elogiado:

Uma lei de máxima economia interna domina esse poema aparentemente dedicado ao desperdício desenfreado. É a economia própria das metamorfoses, que deseja que as novas formas recuperem o máximo possível os materiais das velhas. (...) O fato

¹⁷⁶ OVÍDIO, 2000, p.7. “Così nacque l’uomo, o fato con seme divino / dal grande demiurgo, origine di un universo migliore, / o terra recente, appena separata dall’etere, / che conservava i semi del cielo a lei congiunto, / e che il figlio di Giapeto, unendola ad acque pluviali, / plasmò a immagine degli dèi che governano / tutto, e mentre gli altri animali sono rivolti a terra, / all’uomo diede lo sguardo rivolto in alto, / e gli ordinò di guardare al cielo e tenere il volto / dritto alle stelle”.

¹⁷⁷ Ibid., p.25. “Le pietre (chi lo crederebbe se non lo atestasse / la tradizione antica?) cominciarono a perdere / durezza e rigidità, ad ammorbidirsi a poco a poco ed a prendere / forma. Quando crebbero ed ebbero sostanza più tenera, / cominciò a farsi vedere, ancora non chiaro, / un aspetto umano ma, similissime a statue di marmo appena iniziate, / erano non rifinite e come abbozzi”.

essencial é que, graças à representação do mundo inteiro como um sistema de propriedades elementares, o processo da transformação – esse fenômeno inverossímil e fantástico – se reduz a uma sucessão de processos bem simples.¹⁷⁸

Processos simples. Propriedades elementares. Língua elementar. Esse é o valor da literatura de Ovídio, assim como de Lucrécio, para Calvino, porque denota uma capacidade de fazer proliferar as formas e os fenômenos retratados com a movimentação de poucas peças-chave, porém muito importantes, que amenizam a sensação de um todo tão ramificado e inatingível. Calvino consegue, pelo que diz nesses comentários aos dois poetas, encontrar uma base sólida com a qual se mover na imensidão de seres, átomos e partículas que compõem os cosmos de Lucrécio e de Ovídio (com a contribuição da disciplina científica). Aliás, uma base comum, a despeito das particularidades das filosofias e das correntes estéticas com que estavam respectivamente alinhados: a linguagem de recursos mínimos e extremamente recombinaáveis, que concedem agilidade, leveza e concretude aos seus versos. Essa é uma das ideias centrais do conjunto todo das lições de Calvino, que, uma vez apresentada já no início do ciclo de conferências, seria repetidamente retomada, para que as referências antigas e modernas se aproximassem e dessem continuidade aos argumentos sobre os valores da tradição literária. Lucrécio e Ovídio serão depois citados principalmente na lição “Multiplicidade”, a última escrita pelo autor, fazendo com que a questão da continuidade das formas e da natureza comum a todas as coisas servisse como abertura e encerramento desses textos ensaísticos.

A linhagem narrativa das origens do cosmo e dos seus fenômenos mais instigantes é, portanto, bastante longa e certamente abarcaria diversos outros poetas da Antiguidade. Porém, é uma tradição que parecia aos olhos de Calvino, leitor também das teorias investigativas contemporâneas que se disseminavam nas ciências exatas e humanas, ajustar-se perfeitamente à busca de novas perspectivas literárias nos séculos XX e XXI, que contestassem a história, a natureza, o homem, apostando, de toda forma, no conhecimento.

¹⁷⁸ S1, pp.912-3. “Una legge di massima economia interna domina questo poema apparentemente votato al dispendio sfrenato. È l’economia propria alle metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto più è possibile i materiali delle vecchie. (...) Il fatto essenziale è che, grazie alla rappresentazione del mondo intero come un sistema di proprietà elementari, il processo della trasformazione – questo fenomeno inverosimile e fantastico – si riduce a una successione di processi assai semplici”.

Calvino relê Lucrécio e Ovídio à luz das urgências que apontavam para um futuro da literatura muito desafiador. Seus modelos literários funcionaram para ele, conforme suas anotações, como soluções a esse desafio de ainda sustentar uma concepção de literatura com forte valor epistemológico, empenhada em descrever, em explicar, em desarmar dados, fatos, argumentos, ideias banalizadas e não mais contestadas, tomando como ponto de partida a grande história do universo.

Giacomo Leopardi também é uma figura de relevância nesse cenário. Calvino frequentemente discutia as diferentes vertentes poéticas italianas tradicionais e vanguardistas à luz da obra de Leopardi, da sua vasta herança em versos, desde os primeiros ensaios que o ainda jovem escritor publicava nos anos 50 sobre o poeta. Nesses textos, Calvino o considerava um autor que tinha muito a ensinar aos romancistas, já que se fundamentava em um componente romanesco essencial, a tensão aventurosa, que faz com que se deva obstinadamente superar obstáculos, enfrentar provas que revelem quem realmente se é. As referências à escrita de Leopardi são também inúmeras nas conferências americanas, inclusive em “Leveza”, quando são lidos alguns trechos de seu livro de astronomia sobre as teorias newtonianas, que dialogariam com Lucrécio e Ovídio pela perspectiva do uso leve da palavra como incessante tentativa de adequação às coisas pesadas e variáveis da vida. Calvino ainda cita outros textos em prosa de Leopardi, que teriam a mesma rapidez de seus poemas, como suas ágeis e diversificadas anotações sobre fatos históricos, pressupostos estéticos, variações da língua italiana e suas particularidades em relação às estrangeiras, sentimentos os mais íntimos e obscuros, que compõem a volumosa obra inacabada e póstuma *Zibaldone di pensieri* (‘Miscelânea de pensamentos’), escrita ao longo de quinze anos. Um livro com mais de 4.000 páginas manuscritas, fragmentado principalmente por brevíssimas notas de todo tipo, revelaria a Calvino a verdadeira vocação da prosa italiana para as narrativas curtas, assim como o livro de opúsculos morais de Leopardi, que narra alguns fenômenos importantes do cosmo através de diálogos concisos.

Opúsculos morais expande o nosso repertório de narrativas sobre as origens e mutações do universo e antecipa questões importantes da ficção de Calvino principalmente por dois motivos: as operetas oferecem linguagem aos corpos celestes para que eles

conversem entre si, utilizando o mesmo artifício da antropomorfização das *Cosmicômicas*, ao mesmo tempo em que põem em xeque a postura antropocêntrica de compreensão do mundo, sugerindo outro perspectivismo; ao realizar esses processos, permitem que um tom cômico perpassasse quase todas as histórias, quebrando estereótipos e criando efeitos inesperados no conjunto de referências poéticas, científicas, históricas e documentais movimentadas na obra. Cada opereta contém um repertório linguístico e visual todo particular, que não está unicamente relacionado a leis astronômicas e físicas como nos contos de Calvino, mas que coloca frente a frente para dialogar figuras bem díspares, criando um jogo teatral entre heróis mitológicos, personagens ordinários, realidades físicas e conceitos metafísicos, em um composto que mescla o tempo todo ciência e invenção.

O “Diálogo da Terra com a Lua” é um dos mais interessantes, porque trata das curiosidades que se originam do desconhecimento do “outro”, de formas diferentes de existência, conseguindo brincar com os discursos prontos que pontuam esse tipo de situação. No texto, a Terra toda autocentrada de Leopardi importuna a Lua com perguntas insistentes, pretendendo concluir que tudo o que acontece lá, como o modo de vida de seus habitantes, é semelhante ao que acontece consigo mesma, como se não existissem outros modos possíveis. E a Lua não desiste de dizer que não entende o que a Terra diz, que desconhece certos fatos que sua interlocutora apresenta, demonstrando, por outro lado, conhecer outros totalmente diversos. Além disso, o início da cena, já bastante inverossímil, beira o absurdo, pois ambas dizem ser surdas, portanto incapazes de ouvir os ruídos do cosmo e uma à outra, obviamente, mas as duas continuam conversando durante toda a opereta. O que não é tão estranho assim, se pensarmos que esse diálogo vem acompanhado de outros nos quais os interlocutores ocupam estatutos muito desiguais, mas que acabam por se equiparar dentro de situações cômicas. Algumas páginas antes, Hércules e Atlante, dois potentes heróis mitológicos, tentam descobrir juntos um modo de despertar a esfera carregada por um deles (no caso, o globo terrestre), que estava se tornando cada vez mais leve, estática e silenciosa, sinais de que estava morrendo; também a Natureza explica a uma Alma, em uma cena que brinca com sua aparente tonalidade filosófica, que, quando incarnasse, seria impossível alcançar a glória e o reconhecimento dos outros homens e, ao mesmo tempo, ser feliz, tratando da vã busca da felicidade humana, grande tema de

Leopardi. Algumas páginas adiante, a mesma Natureza troca algumas palavras com um Islandês que fugia dela para tentar evitar possíveis sofrimentos; e, em outro capítulo, um Vendedor de almanaques interpela um Passante na rua para lhe oferecer sua mercadoria, e acabam por refletir sobre o valor de suas vidas.

Nessa composição tão híbrida de personagens míticos, físicos e históricos, aos quais poderiam ser acrescentados, por exemplo, Torquato Tasso e Cristóvão Colombo, a Terra e a Lua, os dois principais pontos de observação também para Calvino, conversam sobre como são, tentando se entender. É a Lua principalmente que tem de interromper as conclusões apressadas da Terra para afirmar seu ponto de vista em frases muito mais sintéticas que as da outra:

LUN. (...) O fato é que eu sou habitada.

TER. De que cor são esses homens?

LUN. Que homens?

TER. Esses que você possui. Você não disse que é habitada?

LUN. Sim; e daí?

TER. E daí que não serão somente animais os seus habitantes.

LUN. Nem animais, nem homens. Eu nem sei que raças de criaturas são nem uma nem outra. (...)

TER. Mas que tipo de povos são esses?

LUN. Muitíssimos e diversíssimos, que você não conhece, como eu não conheço os seus.¹⁷⁹

A incompreensão entre as duas só aumenta durante o diálogo, porque todos os referentes terrestres, a política, a guerra, a conquista territorial, não fazem o menor sentido no universo lunar, de modo que a Lua, diante das afirmações precipitadas da Terra e de todas as suas perguntas “monoperspectivistas”, começa a perder a calma, acusando a outra de agir “como se a natureza não tivesse tido outra intenção senão de copiá-la ponto por ponto em toda parte”¹⁸⁰. Isso explica todas aquelas invenções de que existiriam em solo lunar homens, culturas e objetos semelhantes àqueles já conhecidos, e de que a Lua teria

¹⁷⁹ LEOPARDI, 1918, p.62. “LUN. (...) Fatto sta che io sono abitata. / TER. Di che colore sono cotesti uomini? / LUN. Che uomini? / TER. Quelli che tu contieni. Non dici tu d’essere abitata? / LUN. Sì; e per questo? / TER. E per questo non saranno già tutte bestie gli abitatori tuoi. / LUN. Né bestie né uomini; che io non so che razze di creature sieno né gli uni né l’altre. (...) / TER. Ma che sorte di popoli sono coteste? / LUN. Moltissime e diversissime, che tu non conosci, come io non conosco le tue”.

¹⁸⁰ Ibid., p.63. “come se la natura non avesse avuto altra intenzione che di copiarti puntualmente da per tutto”.

boca e nariz tal como a imaginavam as crianças em seus desenhos. Mas nada disso era verdade. A única pergunta certa que a Terra finalmente é capaz de fazer diz respeito à infelicidade e ao mal que possivelmente reinariam no território de sua companheira, assim como no seu. E as duas, então, entram em acordo, concluindo que em outros planetas e corpos celestes a resposta também seria a mesma, indicando que qualquer forma de vida que pudesse existir em todos esses lugares seria, sem dúvida alguma, condenada à tristeza e à prevalência de atitudes maldosas e destrutivas.

Calvino também se interessará muito pela Lua em suas narrativas, notadamente por essa Lua desafiadora, desconhecida, que reflete a imagem dos homens e os faz pensar sobre suas escolhas e decisões, sem ser, porém, agressiva, pesada – é justamente a leveza da Lua dos versos de Leopardi, comparável à de Cyrano de Bergerac em *L'Autre Monde ou Les états et les empires de la lune* (resenhado por Calvino, como vimos, e conhecido em português como *Viagem à Lua*) que o atrai em suas lições americanas. Leveza também presente em outros diálogos, que se alternam com capítulos mais narrativos e descritivos, menos cômicos, inclusive, em que não há dois personagens que contracenam. Exemplos desses seriam o primeiro, sobre a origem do gênero humano, ou o “Fragmento apócrifo de Estratão de Lâmpsaco”, sobre forças e efeitos da matéria na hipótese do fim do mundo. Mas prevalecem na antologia de Leopardi os diálogos inusitados, com encontros insuspeitos, repletos de uma ironia bem-humorada. Um deles, inclusive, “Diálogo de Federigo Ruysch e de suas múmias”, faz referência à visão epicurista da morte como separação natural entre corpo e alma e como fim de tudo, ao colocar em cena o anatomista holandês querendo saber das múmias (cadáveres por ele dissecados e embalsamados) como havia sido a experiência com o além, apostando na hipótese corrente de que seria muito dolorosa: nítida releitura dos versos de Lucrecio que relatam como seria apaziguadora essa passagem, se se pensasse que o moribundo, muitas vezes, estivesse sofrendo em vida e que a morte lhe seria um alívio.

Um diálogo, porém, mais científico e que se aproxima das cosmicômicas de Calvino por brincar com a ilusão de uma descoberta grandiosa ser fruto da genialidade de um único cientista é “Copérnico, diálogo”. Quem conversa, logo no início do texto, é o Sol com a primeira hora do dia, motivados por um fato inusitado e de graves consequências: o

astro radiante estava cansado de ter de girar em torno da Terra e recusava se mover, fazendo com que o dia consequentemente não começasse. A opção diante dessa relutância era procurar um bom estudioso, como um filósofo, que fosse capaz de convencer a Terra de que, dali em diante, era ela que teria de se mexer. O escolhido é, como sabemos pela história da ciência, Copérnico, buscado em seu estúdio pela última hora do dia, já que a noite se fazia mais longa que o comum: “é necessário que você venha comigo imediatamente à casa do Sol, o meu senhor”¹⁸¹. Copérnico é logo tomado por preocupações, imaginando as dificuldades que enfrentaria ao ter de mudar tão drasticamente as regras do jogo, que previam que todas as movimentações dos corpos celestes acontecessem de acordo com uma configuração tal, como se “a Terra se sentasse em um trono”¹⁸². Agora teria de destroná-la, acabando com as pretensões dos homens de se considerarem a raça mais especial do universo, modificando toda a hierarquia física, moral, metafísica dos valores vigentes, correndo ainda o risco, com os escritos convincentes que teria de elaborar, de ser queimado pela Igreja Católica. A narração de seus medos e anseios, já bastante cômica, tem ainda como desfecho uma última provocação de Leopardi. O próprio Sol, que diz já ter sido profeta, assegura a Copérnico que sua salvação, de acordo com seus pressentimentos, estaria garantida, bastando que ele tomasse a precaução de dedicar o livro que escreveria ao papa.

A leveza a que Calvino se refere toda vez que comenta o estilo de Leopardi é, em grande medida, proporcionada por esse constante rebaixamento da narração dos fatos históricos, dos eventos verídicos, atestados ou não por documentos escritos, que constituiriam a extensa parábola da existência dos corpos celestes e dos seres humanos tão questionadores, curiosos, e, no entanto, ínfimos e desprezíveis. Cesare Galimberti, comentando especificamente esse diálogo de Copérnico em um congresso dedicado a Leopardi (Florença, 1998), ressalta que não apenas os homens, que tentam afugentar “a sensação da própria nulidade e a angústia de saber que estão perdidos em um universo que se revelará cada vez mais privado de forma”¹⁸³, são risíveis nessa opereta, mas também os

¹⁸¹ Ibid., p.258. “è di necessità che tu venga meco senza indugio a casa del Sole, mio padrone”.

¹⁸² Ibid., p.260. “la Terra sedesse come in un trono”.

¹⁸³ GALIMBERTI, 1998, p.386. “il senso della propria nullità e l’angoscia di sapersi sperdute in un universo che si scoprirà via via privo di forma”.

astros, como o próprio Sol. Ninguém escapa ao rebaixamento e ao riso tétrico do autor, segundo Galimberti. Também nos contos de Calvino teremos um tom de conversa, uma prosa cotidiana, um estilo de tornar as coisas familiares, manipular ideias do senso comum, traduzindo em linguagem ágil, visual, peculiar a imensidão narrável do cosmo – que, na verdade, não existiria sem ela e com ela se confunde constantemente.

O segundo grande narrador cômico dessa linhagem e o mais contemporâneo de Calvino é, finalmente, Raymond Queneau, já discutido aqui em relação às propostas estéticas do grupo Oulipo. Autor, portanto, não só de ‘Pequena Cosmogonia Portátil’, obra em versos que narra histórias do cosmo, mas de ensaios importantes sobre ciência e literatura, como aquele publicado no final dos anos 60 no *Times Literary Supplement*, e de outros livros ficcionais que abarcam essa conjunção, como *As flores azuis*, traduzido, como já dissemos, por Calvino. No terceiro canto de sua cosmogonia, o poeta interrompe o fio narrativo para pedir ao deus Mercúrio que interceda por ele junto aos leitores, explicando-lhes o que seria dito então e por quais motivos o autor falaria daqueles assuntos – Queneau pretende justamente defender que sua poesia poderia falar de ciência tanto quanto de temas historicamente ligados à tradição literária:

Malgrado seu desrespeito, nós lhes explicaremos
a esses leitores franceses o seu plano benévolo
Ao invés de ranúnculo ou mesmo de flor campainha
ele escolheu o cálcio e a abelha rainha
Entenderam? Ao invés de um banco ou da lua na primavera
ele escolheu a célula e a função fenol
Entenderam? Ao invés de morte, de ancestrais ou de crianças
ele escolheu um vulcão Regulus ou Algol
ao invés de comparar as donzelas às rosas
e seus sobressaltos de humor às pétalas que voam
ele vê em cada ciência um registro fervente
As palavras se encherão do suco de todas as coisas
da sábia seiva e do douto látex
Falamos de centáurea e da margarida
então por que não do óxido de urânio, por quê?
falamos da testa, dos olhos, do nariz, da boca

então por que não dos cromossomos, por quê?¹⁸⁴

Nos comentários e notas referentes à ‘Pequena Cosmogonia Portátil’, organizados ao final do primeiro volume das obras completas de Queneau por Claude Debon (1989), ressalta-se o diálogo implícito que essa argumentação sobre o papel reivindicado pela poesia em relação à ciência estabeleceria com os pressupostos de Lucrécio, tocando na questão dos leitores que seriam capazes de entender tais propostas. Essa anotação parte do fato de que Queneau, em uma carta ao editor Gallimard às vésperas de finalizar seu livro, especifica que enviaria junto ao manuscrito algumas ilustrações e um vocabulário, demonstrando que seu poema demandava um guia de leitura especializado destinado ao público leigo:

A observação do texto se revela tão necessária que é possível se perguntar se ele poderia ser lido por um não-especialista, se nós não estaríamos diante de um caso raríssimo na produção literária contemporânea de um texto poético destinado unicamente aos cientistas e que não poderia ser realmente apreciado senão por eles. Já que em sua arte poética do canto III, ao se referir implicitamente a Lucrécio e reivindicar para a ciência o direito de se tornar matéria poética, Queneau coloca radicalmente o problema, característico do século XX, do leitor capaz, como ele, de dominar as disciplinas científicas.¹⁸⁵

Vimos que essa preocupação com o leitor da nova literatura-ciência, voltada ao futuro, surgiu também em Calvino e *contra* Calvino. Será que esperar do leitor um mínimo

¹⁸⁴ QUENEAU, 1989, pp.214-5. “Malgré son irrespect nous leur expliquerons / à ces lecteurs français son dessein bienveillant / Au lieu de renoncule ou bien de liseron / il a pris le calcium et l’abeille alvéole / Compris ? au lieu de banc ou de lune au printemps / il a pris la cellule et la fonction phénol / Compris ? au lieu de mort, d’ancêtres ou d’enfants / il a pris un volcan Régulus ou Algol / au lieu de comparer les filles à des roses / et leurs sautes d’humeur aux pétales qui volent / il voit dans chaque science un registre bouillant / Les mots se gonfleront du suc de toutes choses / de la sève savante et du docte latex / On parle des bleuets et de la marguerite / alors pourquoi pas de la pechblende pourquoi ? / on parle du front des yeux du nez de la bouche / alors pourquoi pas de chromossomes pourquoi ? ”.

¹⁸⁵ Ibid., p.1238. “L’annotation du texte se révèle si nécessaire qu’on en vient à se demander s’il peut être lu par un non-savant, si nous n’avons pas affaire au cas rarissime dans la production littéraire contemporaine d’un texte poétique destiné uniquement aux scientifiques et qui ne peut vraiment être apprécié que par eux. Lorsque dans son art poétique du chant III, Queneau se réfère implicitement à Lucrèce et revendique pour la science le droit de devenir matière poétique, il pose cruellement le problème, propre au XX^e siècle, du lecteur capable comme lui de maîtriser les disciplines scientifiques”.

domínio de variadas disciplinas científicas que o auxiliem na leitura literária, fazendo-o compreender as ironias e teorias, é esperar demais? É transgredir a política da literatura em suas convenções entre autor e leitor? Podemos dizer que a aposta é, sim, alta, que as expectativas circunscrevem um público muito preparado, familiarizado com diferentes linguagens e que precisa, sendo assim, sentir-se mais desafiado pela literatura do que geralmente acontecia. E isso é positivo. Mas também indica um nível alto de idealização da educação e da cultura de qualquer sociedade, que tem de necessariamente confrontar dificuldades práticas e reais bem fortes. Talvez Queneau tenha exagerado em propor que seu livro fosse lido com a ajuda de um glossário, porque a literatura não tem de se preocupar com a precisão teórica de seus assuntos. Ou talvez ele tenha exagerado na cientificidade de sua poesia, como provocação, o que Calvino evitou nesse sentido, planejando suas cósmicas como narrativas muito legíveis por leigos.

Independentemente de uma resposta objetiva à hipótese da restrição do número de leitores causada pelo alto nível de conhecimento técnico exigido para a fruição dos versos da ‘Cosmogonia’, o próprio Calvino irá propor um guia de leitura à obra, publicado com a tradução italiana. O texto “Piccola guida alla piccola cosmogonia” percorre todos os cantos do poema, demorando-se nas referências poéticas e científicas e nas escolhas lexicais, ou melhor, nas invenções de inúmeras palavras inexistentes na língua francesa, promovidas pelo poeta com o objetivo de quebrar expectativas e mostrar as potencialidades dos recursos que tinha em mãos. Essas indicações complementares para facilitar a leitura do livro reforçam o processo de recriação poética de Queneau a partir dos materiais heterogêneos não-poéticos por ele discutidos, o que faz com que a dúvida sobre o público leitor ter ou não de ser especializado, se realmente tiver de ser colocada, deva ser estendida à especialização também gramatical e semântica exigida pela linguagem inovadora de seus versos, tomada por neologismos e sonoridades esquisitas.

Afinal, além de o poeta reivindicar os objetos de investigação da ciência como possíveis temas para a poesia (a equivalência entre “donzelas” e “cromossomos” é bem significativa), ele mostra, no canto IV, o que a poesia poderia fazer com eles, tratando-os, na verdade, como bem entendesse, sem seguir os mesmos critérios e as mesmas leis. São válidas as relações mais descabidas entre as espécies, os processos adaptativos, as mutações

cósmicas, fazendo realmente funcionar a máxima anunciada acima de que “as palavras se encherão do suco de todas as coisas”. Queneau quer misturar, quer criar atritos entre elementos díspares, assim como os demais narradores do cosmo que discutimos. Multiplicidades sincronicamente instauradas, metamorfoses em andamento, interlocutores inverossímeis dotados de linguagem humana, formas velhas e novas sobrepostas, ciência e poesia, rigor e humor. Deixar-se estimular por todos os assuntos, pela química, biologia ou geologia, reduzindo, mais uma vez, o peso dessa materialidade discursiva, o que, no caso de Queneau, significa ironizar a alta tradição poética e todo o seu enlevado repertório de imagens, estilos, rimas, metrificações. Por isso um deus como Mercúrio aparecer indignado com o comportamento um tanto arrogante do poeta, quando chamado a lhe prestar um favor, subvertendo possíveis *topoi* literários, da mesma forma que o poeta, na sequência do trecho reproduzido, cita os versos de seus renomados “mestres”, Racine, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, para equipará-los ao discurso advindo das ciências, já que não havia razão para prestigiar albatrozes, crianças e navios, e não o eletromagnetismo (“não que ele (sou eu) saiba muito bem o que é”¹⁸⁶, pondera comicamente Mercúrio em sua defesa ao poeta).

Um estágio evolutivo em particular narrado nos versos de Queneau merece ser destacado, por ser exatamente o mesmo escolhido por Calvino para um de seus contos cosmicômicos: o surgimento dos organismos sexuados. No poeta francês esse episódio reforça seus argumentos sobre, por um lado, validar o discurso científico dentro da poesia, fazendo com que esta se adapte, livrando-se de antigos valores longamente consolidados, e, por outro, a apropriação completamente indiscriminada desse discurso, subjugando, em certa medida, clássicos “objetos de estudo” das diferentes áreas do conhecimento à linguagem desregrada da poesia. Adaptação biológica desbocada e linguisticamente desajustada:

¹⁸⁶ QUENEAU, 1989, p.215. “ce n’est pas qu’il (c’est moi) sache très bien ce xé”. Nota-se nesse verso, assim como em muitos outros e até em outras obras de Queneau, a nova grafia por ele criada para a tão recorrente expressão francesa “ce qui c’est”, transformada em “ce xé”, de mesma sonoridade, graças ao potencial fonético da letra x. O mesmo recurso é utilizado pelo poeta em outras expressões.

Mas engenheiro muito mais genial e competente
foi o primeiro sexuado que projetou o jato
de sua espermalidade sobre um duplo fêmea
Amável banditrix dos homens voluptuosa
que dá ao ser um buraco para ejacular
às montanhas o vale, aos pistões o cilindro,
aos elefantes o infante, aos tigres a Bengala,
aos touros uma vaca, aos cigarros a cigarra,
ao sol toda a noite e ao homem a mulher (...).¹⁸⁷

Em seguida, a narração das etapas de surgimento dos elementos químicos e das transformações dos seres no planeta Terra será conduzida rumo a um novo sistema reprodutivo, não mais orgânico, e sim artificial e automático, repetindo a mecanicidade da vida biológica fora dela, fora de seus organismos vivos, dentro dos computadores e máquinas. São as correntes elétricas, as superfícies galvanizadas, o trepidar das turbinas e dos motores, o acúmulo de ventiladores, radiadores, automóveis, cápsulas e geladeiras que ganham o espaço dos últimos versos, emprestando o seu ritmo, seu estilo de funcionamento, sua marcha própria ao movimento da poesia. Queneau acena ao destino dos homens cercados por todos os aparatos tecnológicos, reduzidos à programação sistemática de seus atos, “calcular falar cuidar cuidar falar calcular”¹⁸⁸.

A história moderna fez surgir novas vidas em meio à variedade da matéria disponível, expandindo os possíveis hibridismos oriundos do contato com a infinita combinação binária dos cérebros eletrônicos, que agora, em Queneau e em Calvino, geração mais recente de narradores do cosmo, diferentemente dos longínquos Lucrécio, Ovídio e Leopardi, teriam de ser necessariamente considerados pela literatura “de todas as coisas”. E assim será nas histórias cosmicômicas, nas quais não se distinguem os saberes ultratecnológicos e os ancestrais.

¹⁸⁷ Ibid., p.222. “Mais combien plus génial ingénieur et superbe / fut le premier sexué qui projeta la gerbe / de sa spermalité sur un double femelle / Aimable banditrix des hommes volupté / qui donne à l'être un trou pour éjaculer / aux montagnes le val aux pistons le cylindre / aux éléphants l'infante aux tigres le Bengale / aux taureaux une vache aux cigaux la cigale / au soleil toute nuit et à l'homme la femme (...).”

¹⁸⁸ Ibid., p.238. “compter parler soigner soigner parler compter”.

4.2. O mito Qfwfq

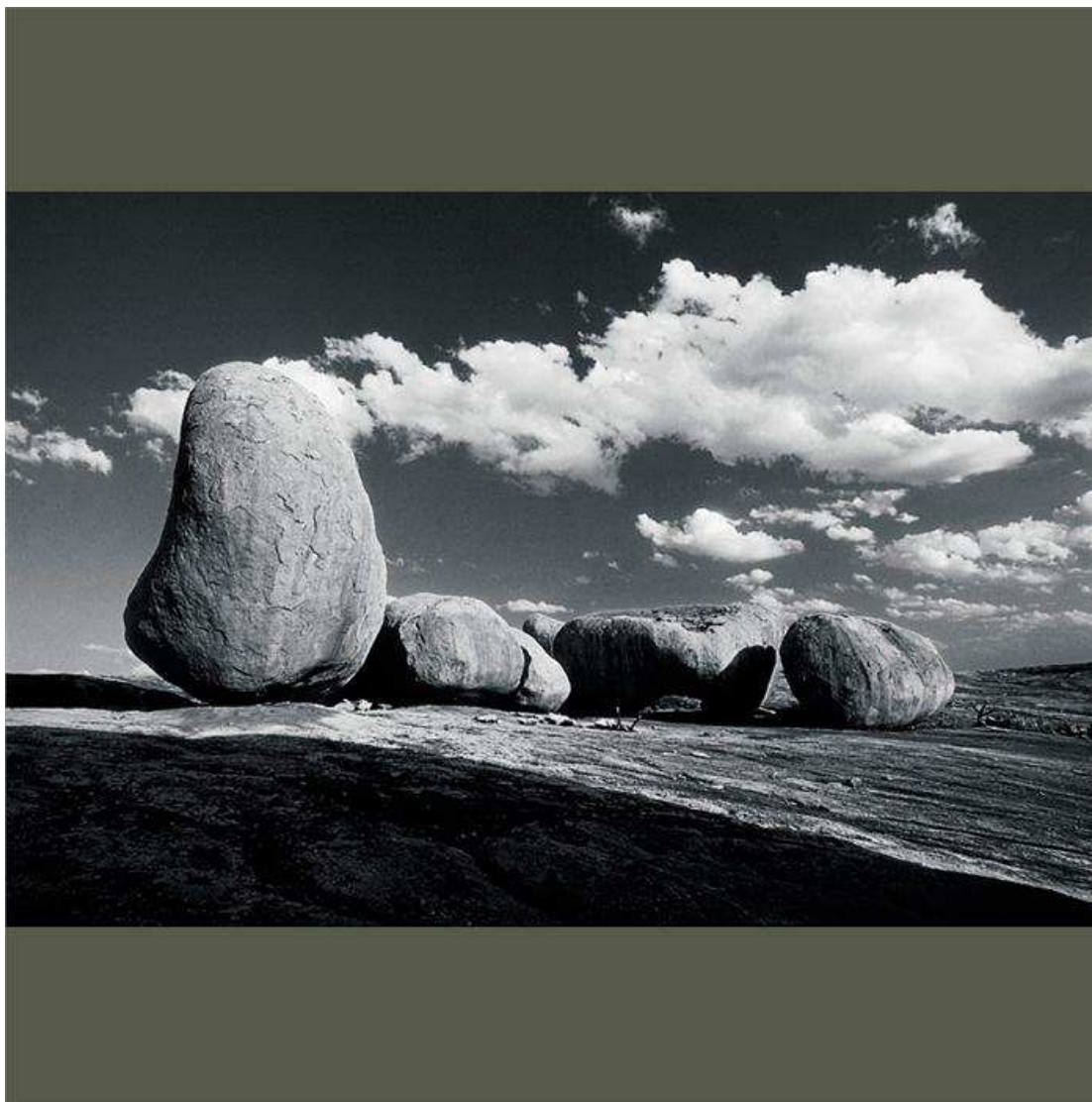


Figura 11. *Lajedo do Pai Mateus nº2* – Fotografia de Araquém Alcântara

A máquina narrativa do cosmo já estava montada. Seus principais elementos estavam em pleno funcionamento. Os episódios mais marcantes da história já compunham o classicismo dessa tradição literária. Ao decidir escrever suas próprias ficções cósmicas,

Calvino necessariamente deveria passar por determinados componentes mínimos: a explosão primordial, a condensação dos planetas, a formação dos oceanos e continentes, a aparição e extinção de espécies, inclusive o homem, a atração entre a Terra e a Lua, dentre outros. Para poder, então, trabalhar com esses materiais, ele optou pela apresentação de curtos trechos de nítido teor informativo, teórico ou mesmo científico, cada qual correspondendo a um momento histórico específico, que funcionariam como abertura dos contos de *As Cosmicômicas*. Como estes:

Situado na zona externa da Via Láctea, o Sol leva cerca de 200 milhões de anos para realizar uma revolução completa da Galáxia.¹⁸⁹

Através dos cálculos iniciados por Edwin P. Hubble sobre a velocidade de afastamento das galáxias, pode-se estabelecer o momento em que toda a matéria do universo estava concentrada em um único ponto, antes de começar a se expandir no espaço. A “grande explosão” (*big bang*) da qual se originou o universo teria ocorrido há cerca de 15 ou 20 bilhões de anos.¹⁹⁰

Os primeiros vertebrados, que no Carbonífero abandonaram a vida aquática pela terrestre, derivavam dos peixes ósseos pulmonados, cujas nadadeiras podiam ser esticadas até embaixo do corpo e usadas como patas sobre a terra.¹⁹¹

É possível que Calvino tenha redigido de próprio punho esses excertos, a partir de fontes originais, modificando, assim, a redação dos textos lidos para compor as suas próprias introduções enciclopédicas; ou que tenha copiado realmente os parágrafos de outros autores, sem se preocupar em informar a autoria. Não consta nenhuma referência bibliográfica junto às didascálias que escolheu. Tomada essa decisão, teria de assumir uma

¹⁸⁹ CALVINO, 2011, p.36. “Situato nella zona esterna della Via Lattea, il Sole impiega circa 200 milioni d’anni a compiere una rivoluzione completa della Galassia”.

¹⁹⁰ Ibid., p.46. “Attraverso i calcoli iniziati da Edwin P. Hubble sulla velocità d’allontanamento delle galassie, si può stabilire il momento in cui tutta la materia dell’universo era concentrata in un punto solo, prima di cominciare a espandersi nello spazio. La ‘grande esplosione’ (*big bang*) da cui ha avuto origine l’universo sarebbe avvenuta circa 15 o 20 miliardi d’anni fa”.

¹⁹¹ Ibid., p.70. “I primi vertebrati, che nel Carbonifero lasciarono la vita acquatica per quella terrestre, derivavano dai pesci ossei polmonati le cui pinne potevano essere ruotate sotto il corpo e usate come zampe sulla terra”.

voz narrativa que se relacionasse, em maior ou menor medida, com as pequenas introduções. E essa já é uma particularidade importante de seu texto em comparação com seus “clássicos cósmicos”: enquanto todos eles haviam optado pela narração onisciente, voz externa que se pronuncia em uma extensão espaço-temporal imensa para observar os fatos à distância (ponto de vista aparentemente bem adequado ao tipo de literatura “cósmica”), Calvino cria um narrador-personagem que terá visto, sido e vivido tudo, e que deixará seus leitores em suas mãos.

Em todos os doze contos *Qfwfq* conversa com o leitor, interpela-o, adivinha suas dúvidas e se antecipa para respondê-las. Principalmente no início de seu testemunho, ele frequentemente lança frases como esta: “você não podem recordar isso, mas eu sim”¹⁹². Não importa que esteja falando de suas excursões à Lua, como nesse episódio, ou de quando o espaço galáctico se configurava (“Vocês sabem como é feita a curvatura do espaço”¹⁹³), ou de como sofreu sendo um dos últimos dinossauros (“é inútil contar a vocês os detalhes”¹⁹⁴). Ele insiste na interação, na interlocução, muitas vezes para nos dizer que não podemos saber ou imaginar o que ele viveu. “Cair no vazio como eu caía, nenhum de vocês sabe o que quer dizer”¹⁹⁵; “Uso essas palavras aqui com vocês, para me explicar”¹⁹⁶; “a vocês agora parece inconcebível que fosse possível se apaixonar assim”¹⁹⁷; “uma concha daquelas totalmente retorcidas em espiral, que vocês, ao vê-las, pensam que são muito difíceis de fazer”¹⁹⁸. Ocupa, portanto, não só o papel de um contador de histórias ancestral, mas de um tagarela atemporal. Ele repete constantemente as objeções, incompreensões ou curiosidades de seu ouvinte. Perguntas como “A órbita? Elíptica, é claro, elíptica”¹⁹⁹, “Se não tentamos nunca sair?”²⁰⁰, “Um sinal como? É difícil dizer, porque, se lhes digo sinal,

¹⁹² Ibid., p.9. “voi non ve ne potete ricordare, ma io sì”.

¹⁹³ Ibid., p.64. “Sapete com’è fatta la curvatura dello spazio”.

¹⁹⁴ Ibid., p.92. “è inutile che vi racconti i particolari”.

¹⁹⁵ Ibid., p.110. “Cadere nel vuoto come cadevo io, nessuno di voi sa cosa vuol dire”.

¹⁹⁶ Ibid., p.136. “Uso queste parole qui con voi, per spiegarmi”.

¹⁹⁷ Ibid., p.139. “a voi già pare inconcepibile che ci si potesse innamorare così”.

¹⁹⁸ Ibid., p.141. “una conchiglia di quelle tutte attorcigliate a spirale, che voi a vederle credete siano tanto difficile da fare”.

¹⁹⁹ Ibid., p.9. “L’orbita? Ellittica, si capisce, ellittica”.

²⁰⁰ Ibid., p.9. “Se non abbiamo mai provato a salirci?”.

vocês logo pensam...”²⁰¹, “Quantos éramos? Bem, nunca pude ter ideia, sequer aproximativamente”²⁰² são comuns.

Além disso, Qfwfq sempre reage ao parágrafo informativo que dá início a cada capítulo, como se o lesse junto conosco ou como se fossemos nós a proferi-lo. Nesses instantes, ele ocupa momentaneamente o lugar do leitor:

Certa vez, segundo Sir George H. Darwin, a Lua estava muito próxima da Terra. Foram as marés que, pouco a pouco, empurraram-na para longe: as marés que a própria Lua provoca nas águas terrestres e com as quais a Terra perde lentamente energia.

Eu sei bem disso! – *exclamou o velho Qfwfq...* ²⁰³

Como vemos, a opção de Calvino por um narrador em primeira pessoa poderia permitir que a história contada parecesse crível, fidedigna, verossímil, já que Qfwfq, conhecendo agora como nós os rumos do universo e até os discursos científicos sobre eles, insiste na existência de um argumento de autoridade, sustentado por “alguém” que já foi tudo e pode nos contar exatamente como as coisas aconteceram. Porém, com esse artifício Calvino consegue mostrar com mais evidência justamente o contrário, tornando contestável e até ridícula essa pretensão de Qfwfq em ser o primeiro e único grande narrador do cosmo. Ele próprio, em alguns momentos, admite não se lembrar tão bem dos fatos. “(...) não estou certo de ter interpretado tudo com exatidão”²⁰⁴ e “Pensando bem, não existiam provas sequer de que estivesse realmente caindo”²⁰⁵ ilustram que o passado, mesmo para um imortal, também se apaga, trazendo lacunas ao discurso autobiográfico. A memória de Qfwfq também falha, suas lembranças se enfraquecem. Mas, mais do que isso, os contos de Calvino mostram o fracasso a que está sujeita sua ambição autoral, sua prepotência quanto

²⁰¹ Ibid., p.36. “Un segno come? È difficile da dire perché se vi si dice segno voi pensate subito...”.

²⁰² Ibid., p.46. “Quanti eravamo? Eh, non ho mai potuto rendermene conto nemmeno arossimativamente”.

²⁰³ Ibid., p.9. “Una volta, secondo Sir George H. Darwin, la Luna era molto vicina alla Terra. Furono le maree che a poco a poco la spinsero lontano: le maree che lei Luna provoca nelle acque terrestri e in cui la Terra perde lentamente energia. / Lo so bene! – *esclamò il vecchio Qfwfq...*”.

²⁰⁴ Ibid., p.17. “non sono sicuro d’aver interpretato tutto esattamente”.

²⁰⁵ Ibid., p.110. “Ripensandoci, non c’erano prove nemmeno che stessi veramente cadendo”.

à originalidade de tudo o que fazia, mesmo a respeito dos primeiros traços e formatos produzidos no universo.

E isso abre espaço para a não-linguagem ou a linguagem pouco articulada de todos aqueles que não se tornaram porta-voz “daqueles tempos”, mas compartilharam as mesmas experiências de Qfwfq. Acompanhando essas figuras, esses seres que não falam a mesma língua de Qfwfq, que se expressam mal ou com expressões fora de moda, que dizem coisas inarticuladas ou não fazem ideia do que querem dizer, percebemos ainda mais que Calvino não narra em primeiro plano o fato científico anunciado pela citação introdutória, não privilegia o relato acurado de como os episódios físicos, químicos, genéticos teriam se sucedido. Ele narra as potencialidades da linguagem e as condições que ela cria para a narração, mas para a narração de fatos secundários do cosmo, de histórias paralelas e muito particularizadas, de detalhes irrelevantes para a ciência “clássica” ou a ciência das grandes hipóteses, adequados apenas ao estilo literário, por seu caráter pitoresco, familiar, cotidiano, cômico.

O escritor relativiza os fenômenos determinantes da história do universo através de manipulações cômicas que tornam tão grandiosa matéria conversa entre amigos, fofoca de um protagonista com muitas histórias para contar. Interdependência criada desde a união curiosa do título do livro entre “cósmicas” e “cômicas”, que contribui para a interpretação generalista mais imediata dos contos, segundo a qual o autor teria livremente adaptado os temas do discurso científico, principalmente o astronômico e o físico, dilacerando-os com brincadeiras muito inteligentes e funcionais. Assim, o caráter cômico de sua ficção cumpre uma função relevante de desconstruir, a um só tempo, a séria demonstração das hipóteses científicas clássicas (como a teoria da explosão primordial e a teoria da evolução das espécies) e também uma noção de literatura como sério projeto de crítica ao mundo histórico, social, cultural. Alguns contos, inclusive, são bem mais cômicos do que outros, sendo mais narrativos, cheios de peripécias praticadas por uma variedade de personagens, geralmente os familiares de Qfwfq. São essas as narrativas que teriam agradado mais aos críticos, como vimos.

Esse esquema interpretativo, porém, ainda muito dicotômico, que vê a ciência sofrendo gozações e a literatura particularizando ao extremo um assunto que lhe teria

servido de motivador, complica-se, revelando outros elementos que podem ser iluminados. Calvino ironiza, por vezes, a ciência da linguagem e, por outras, explora seus pontos positivos, deliciando-se em jogos abstratos. Das brincadeiras com gírias e linguagem do senso comum ele passa à soberania do mundo escrito na história da humanidade, para depois tratar com delicadeza do contato corpóreo com o mundo de alguém sem linguagem.

Dessa forma, o aspecto que gostaríamos de destacar em nossa análise das cósmicas é a presença imprescindível da linguagem e de algo que não pode ser cerceado pela linguagem na história do universo, ficando a história em si e todas as teorias científicas a seu respeito em segundo plano. Os personagens falam e, ao falarem, ora criam um novo fenômeno com as palavras, ora expressam algo que já existia no mundo cósmico. Qfwfq chama a atenção de seu ouvinte o tempo todo para o vocabulário que utiliza, explica as razões de sua linguagem. Os demais personagens exploram ainda mais a potência do discurso, os efeitos de se dizer isto e não aquilo. Considerando-os todos juntos, podemos acompanhar a força de metamorfose e de combinação do poder dizer e do não poder. A prosa de Calvino vai, assim, contando histórias diferentes sobre a relação inesgotável homem-linguagem-mundo, através de uma composição de letras impronunciável, Qfwfq, código da existência de todas as coisas e todos os animais.

No conto “Ao nascer do dia”, a multiplicidade incontrolável de seres e linguagens – a maior riqueza do livro – se dá pela intensa comicidade da narrativa. Toda a família de Qfwfq vivencia a solidificação da nebulosa primordial que teria proporcionado o surgimento do Sol, e consequentemente da luz e do calor, e dos planetas, retirando os corpos da total escuridão. O ambiente é extremamente antropomórfico. Observamos o modo de um ver o outro, os estereótipos criados nesse âmbito social, as frases características de cada um e de cada geração, os traços comportamentais dos mais velhos e mais jovens, as preocupações e brigas recorrentes, como em muitas famílias. E a linguagem faz inteiramente parte desse reconhecimento, da identidade desse grupo, uma vez que era usual “trocar uma palavra hora ou outra para estarmos seguros de que estávamos sempre todos ali”²⁰⁶. Falar garantia a existência e a coesão da família. Essa é claramente a narrativa em que mais se evidenciam tipos manipuladores da linguagem. Um que fala sozinho, outro

²⁰⁶ Ibid., p.25. “darsi una voce ogni tanto per essere sicuri che eravamo sempre tutti lì”.

que não consegue se explicar, outro que só repete as mesmas coisas, um quarto que ainda não fala, ou aquele ao qual nunca dão ouvidos, porque sabem que exagera. Sem contar os personagens que aparentemente não tem “problemas” com a linguagem, mas que no conto tem de reaprender a lidar com ela, porque passam, sem exceção, pela experiência de ter de dizer algo novo. Os tios, o irmão e o pai de Qfwfq, assim como ele próprio, passam a falar o que antes não tinha sentido. Criam espontaneamente jeitos de significar as novas sensações.

São apresentadas diferentes camadas de expressividade das novas experiências vividas durante a condensação da matéria, postas em movimento pelos membros da família de Qfwfq. Começam todos, mais ou menos ao mesmo tempo, a se pronunciar sobre o que sentiam, cada qual a seu modo. “Os meus irmãozinhos não estavam ainda na idade de saber comunicar alguma mensagem”²⁰⁷. Assim, não se ouviu nada dos menores, porque não sabiam falar. “ – Uac! Cai sobre nós, esse troço! – tentava dizer o senhor Hnw, que, quanto à capacidade de se exprimir, nunca tinha sido bem-dotado. – A gente afunda, afunda, e engole! Scrach!”²⁰⁸. O sr. Hnw era aquele de quem já não se podia esperar que soubesse explicar claramente o que sucedia, porque desde antes sua comunicação era truncada, imprecisa. Nunca havia sido bom com as palavras. “G’d(W)ⁿ dava sempre respostas sem pé nem cabeça: - Um fora com dentro um dentro. Tzlll, tzlll, tzlll...”²⁰⁹. Essa é a irmã de Qfwfq, garota esquiva, solitária, que cantarolava baixinho e sonhava coisas diferentes, encontrada por ele em meio àquilo que tomava forma, falando sozinha, Tateando as palavras para descrever o fora e o dentro. G’d(W)ⁿ não era, portanto, apenas confusa para construir as frases como o sr. Hnw; ela se encaixava mais na categoria dos lunáticos.

Já a avó Bb’b só se preocupava em achar a rosca elipsóide (“Encontrou a rosca?”²¹⁰) sobre a qual se sentava para descansar, e não acreditava nas profundas transformações que ocorriam, continuando a contar velhas histórias e a chamar a todos “ –

²⁰⁷ Ibid., p.29. “I miei fratellini non erano ancora in età di saper comunicare alcun messaggio”.

²⁰⁸ Ibid., p.29. “ – Uach! Ti si chiude addosso, ‘sta roba! – cercava di dire il signor Hnw, che quanto a capacità d’esprimersi non era mai stato molto dotato”.

²⁰⁹ Ibid., p.30. “G’d(W)ⁿ dava sempre risposte senza capo né coda: - Un fuori con dentro un dentro. Tzlll, tzlll, tzlll...”.

²¹⁰ Ibid., p.28. “Hai ritrovato la ciambella?”.

Ignorantes... Ignorantões...”²¹¹ – sendo que era ela que não fazia ideia do que se passava. Representava a geração mais velha, cujas preocupações se voltavam para o que já existia e não para algo novo que surgia (“ – Mas, mamãe, ouça, aqui está acontecendo algo que não sei bem o que é, e a senhora, logo agora, vem falar da rosca!”²¹²). A rosca, enfim, era a ideia fixa da vovó. E a mãe de Qfwfq, por já estar também com a idade avançada e ser demasiadamente sensível, anunciava suas premonições sem ser ouvida pelos outros. “ – Ufa, não sei de que lado ficar deitada!”²¹³ era a primeira frase que indicava o princípio da condensação e que havia sido proferida por ela, à qual só deram importância um tempo depois.

É engraçado não só o estilo de dramalhão italiano com que Calvino conta o episódio da condensação de uma nebulosa, mas o fato de os personagens já saberem exatamente quais palavras usar para referir aquele novo estado de coisas, aquelas percepções incompreensíveis, e de irem intuitivamente organizando na linguagem esse processo de sentir, andar, deitar, tocar, pular. Qfwfq chega a dizer que o novo ato de poder cair pôde ser assim chamado mesmo sem plena consciência de seu significado, como se experimentassem o mundo, propusessem palavras que o exprimissem e só depois pudessem compreender o real alcance do que era dito: “Aqui algo nos toca!”²¹⁴, “Mas aqui é o vazio! – Mas por aqui não se passa! – E por que não vem aqui? – E onde você está? – Mas pule!”²¹⁵.

A linguagem, em seguida, alcança no conto “Tudo num ponto” o lugar de protagonista de todos os tempos, de grande autora do cosmo, por figurar como a responsável pela explosão primordial, o *big bang*. Desde o início Qfwfq discute por diversas vezes a linguagem que usavam, ele e outros companheiros que formavam o ponto da matéria originária. Detém-se em algumas expressões para explicar aos leitores como funcionavam, que sentido tinham naquele tempo que desconhecemos. Por exemplo, ao tentar realizar a difícil tarefa de descrever a sensação de estar concentrado em um ponto

²¹¹ Ibid., p.34. “ – Ignoranti... Ignorantoni...”.

²¹² Ibid., p.29. “ – Ma sentite, mamma, qui sta succedendo non so cosa, e voi, adesso, la ciambella!”

²¹³ Ibid., p.26. “ – Uffa, non so da che parte star voltata!”.

²¹⁴ Ibid., p.28. “Qui si tocca!”

²¹⁵ Ibid., p.32. “Ma qui c’è il vuoto! – Ma qui non si passa! – E perché non vieni qui? – E dove sei? – Ma salta!”.

junto com os outros, como De Xuaeaux, o sr. Pber^t Pber^d e os membros da família Z'zu, o narrador diz que irá usar uma expressão comumente literária, “espremidos como sardinha”²¹⁶. De literária ela não tem nada, e sim de um coloquial chão, da mais pura trivialidade linguística. Qfwfq esclarece que a imagem é só aproximativa, porque nem o verbo “espremer-se” fazia sentido, considerando que todo o espaço era um único ponto. Mais adiante ele diz que a tal família Z'zu se considerava uma família de imigrantes, o que gerava certo desconforto entre os habitantes, já que tal definição era claramente infundada para uns – pois não havia como ser “imigrante” se todos estavam no mesmo lugar e no mesmo tempo (na verdade, nem existiam “lugar” e “tempo”) – e plausível para outros, que defendiam a existência de um conceito puro de imigração. Qfwfq conclui que a mentalidade de todos ainda era muito estreita. Outra prova dessa constatação era que todos sabiam que Xuaeaux dormia com a cobiçada figura feminina que ali existia, a sra. Ph(i)Nk_o, apesar de que era incorreto afirmar que eles iam juntos para a cama, já que “em um ponto, se tem uma cama, ela ocupa todo o ponto, logo não se trata de *ir* para a cama, mas de *estar* nela”²¹⁷. Enfim, algumas ideias completamente incoerentes eram aceitas coletivamente por comodidade, pelo mero fato de poder usá-las ali, naquele cotidiano tão simplificado, sem questionamentos. Calvino, além disso, ainda acrescenta outros toques cômicos à cena: uma senhora responsável pela limpeza que, obviamente, explica Qfwfq, não limpava nada, porque no ponto não entrava poeira, permitindo que ela gastasse seu “tempo” com reclamações; e a parafernália de objetos acumulada pelos Z'zu, que, com a desculpa de serem numerosos, queriam ocupar todo o “espaço”, inclusive sentindo-se no direito de estender toda a roupa em varais. Assim, vemos mais uma vez construída uma cena com família, cumplicidades e intrigas sem fim.

Mas o momento alto do conto é a exclamação linguística mais espontânea, banal, natural que se poderia fazer dentro de um grupo de conhecidos; é a frase mais gratuita e impulsiva, porém, mais afetuosa, generosa, maternal que poderia ser proferida por uma mulher tão simpática com todos e tão atraente aos olhos de todos. Em um estalo, decide dizer a sra. Ph(i)NK_o, com entusiasmo: “Gente, se aqui tivesse espaço, como eu

²¹⁶ Ibid., p.46. “pigiati come acciughe”.

²¹⁷ Ibid., p.49. “in un punto, se c'è un letto, occupa tutto il punto, quindi non si tratta di *andare* a letto ma di *esserci*”.

gostaria de lhes fazer um *tagliatelle*!”²¹⁸. Pronto, bastou isso para o *big bang*. Um impulso inocente, inconsequente, de quem buscava o que fazer naquele ponto tão sem graça, tão estático e sem novidades. No mesmo instante em que essas palavras eram ditas, tudo o que estava implicado nelas, contido dentro de cada uma delas, todos os ingredientes, os gestos, as consequências, a energia, os espaços necessários para o preparo de uma receita de massa explodem, assumindo velozmente múltiplas direções, criando simultaneamente seres, cidades, distâncias e, principalmente, milhares e milhares de outras sras. Ph(i)Nk_o, prováveis autoras de novas coisas.

Uma mulher sensual, com braços longilíneos e seios fartos, adorada por todos e muito carinhosa, meio amante meio mãe, serve de força motriz do universo, ocupando um lugar de destaque na história do cosmo, tão cobiçado pelo narrador em outros contos, mesmo sem a pretensão de ser criadora de todo esse universo com palavras tão banais (principalmente para a mentalidade italiana, pela referência ao *tagliatelle*). Do mesmo modo que a irmã de Qfwfq é vista por ele muito tempo depois de suas infâncias, já casada com um funcionário de estação de trem no século XX (“Ao nascer do dia”), a sra. Ph(i)Nk_o, deusa suprema, embora não tendo sido mais vista por aí, “pelo mundo”, provoca todos os fenômenos ulteriores, permitindo que o narrador reencontre o sr. Pber^t Pber^d em uma cafeteria moderna. Desenham-se direções sinuosas e entrecruzadas de uma linguagem que se mistura ao cosmo, que inventa e reflete, preexiste ou sucede.

No conto precedente, “Um sinal no espaço”, Qfwfq decide, um belo dia, fazer o primeiro sinal que jamais existiu, e que, por ser o primeiro, corresponderia à execução mais pura da linguagem, sem se referir a nada, sem significar nada a não ser ele próprio, um sinal de si mesmo, que só significasse um sinal. Qfwfq titubeia ao tentar definir como pensava em realizar esse signo, esclarecendo que o mais importante era sua vontade, e não a escolha de uma forma motivada e bem definida. Afinal de contas, seria um signo criado sem nenhum critério de comparação, sem nenhum instrumento, objeto ou parte do corpo que pudesse ajudar em tal procedimento, já que este era bem anterior ao surgimento de todos os elementos e de qualquer outro signo. Como a narrativa alude ao funcionamento do sistema de revolução do Sol em torno da Via Láctea, Qfwfq se lembra do instante de criação do

²¹⁸ Ibid., p.50. “ – Ragazzi, avessi un po’ di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle!”.

sinal, a partir do qual teria de lidar com a expectativa de tornar a vê-lo no espaço somente após 200 milhões de anos. Não via a hora de reencontrar o traço que havia deixado ali suspenso, como sua identidade, sua marca pessoal, sua assinatura:

não conseguia parar de pensar em quando eu tornaria a encontrá-lo, e em como o reconheceria, e no prazer que me proporcionaria (...), lá estaria ele, em seu lugar, tal qual o havia deixado, nu e cru, mas com aquela feição – digamos – inconfundível que eu lhe havia dado.²¹⁹

Qual não foi sua surpresa, então, depois do longuíssimo período da revolução solar, ao encontrar, ao invés do sinal que havia feito com tanto capricho, como se escrevesse com linda caligrafia o seu nome no cosmo (“o único nome disponível para tudo o que pedia um nome”²²⁰), um borrão, uma abominável rasura que estragara por completo o seu signo. Seria agora impossível a Qfwfq se reconhecer ali. Perdera a si mesmo, já que o que garantia que ele era realmente ele, e não um outro, tinha sido arruinado. Como se não bastasse essa sua ruína como autor do mundo escrito antes que qualquer coisa do mundo não-escrito existisse (por exemplo, o próprio homem!), descobriu, depois de algumas revoluções galácticas, que outro signo muito semelhante ao seu havia sido feito. Provavelmente, desconfiava ele, por um arquirrival da galáxia vizinha, o invejoso Kgwgk. Esse é o primeiro par de oponentes criado nas cósmicas. Outros esquemas semelhantes de Qfwfq x anti-Qfwfq aparecerão, como em “Jogos sem fim” e “Quanto apostamos”. O escritor, inclusive, ironicamente estendeu a rivalidade entre os vizinhos galácticos à vizinhança fonética – no caso de Kgwgk e de Pfwfp, do outro conto citado.

Kgwgk, então, seria o farsante, o plagiador que teria propositalmente interferido na marca autoral mais nobre do mundo. O fato inesperado motiva um intrincado raciocínio por parte de Qfwfq, caracterizando o capítulo “Um sinal no espaço” como um dos mais dedutivos, abstratos do livro. Ele pondera se deveria ou não imprimir um novo sinal, ainda melhor que o primeiro, para se vingar; e se esse novo sinal valeria tanto quanto o primeiro,

²¹⁹ Ibid., p.37. “non potevo trattenermi dal pensare a quando sarei tornato a incontrarlo, e a come l’avrei riconosciuto, e al piacere che mi avrebbe fatto (...) eccolo lì al suo posto, tal quale come l’avevo lasciato, nudo e crudo, ma con quell’impronta – diciamo – inconfondibile che gli avevo data”.

²²⁰ Ibid., p.38. “l’unico nome disponibile per tutto ciò che richiedeva un nome”.

ou se já não corresponderia à ideia inicial de inaugurar o próprio ato de traçar sinais; e depois pensa que a cada série de centenas de milhões de anos que passava os estilos e gostos certamente mudariam, fazendo com que qualquer novo signo se tornasse rapidamente datado, dando de si uma imagem equivocada, ultrapassada, que lhe provocaria arrependimentos. A obsessiva e labiríntica hesitação de Qfwfq para lançar uma nova “palavra”, tratando-se dessa vez de incitar o *big bang* escrito, sua excessiva cautela para que nada desse errado e a conclusão de que aquele primeiro sinal deveria ser o quanto antes cancelado, misturada à sensação de que o que não é primeiro já não vale a pena, deixam-no prostrado. Em meio ao tom jocoso advindo dos sucessivos ataques entre os rivais, vislumbramos o tom da frustração e do insucesso, tão presente quanto o primeiro. A comicidade parece não se sustentar por si só, apoiando-se na falha (muito séria) de algum plano, na impossibilidade de algum desejo. E vice-versa. Calvino não consegue mostrar esses problemas, se não for pelo humor. A desordem, como sabemos, se encarada de frente, aterroriza-o mais e torna-o mais neurótico.

Até que Qfwfq assume a missão de dialogar com Kgwgk, provocando-o com sinais falsos, incompletos, lacunosos, que vão sendo um a um destruídos pelo vizinho. Enquanto realiza esse percurso de conjecturas e planos, ao mesmo tempo em que resolve novamente intervir no espaço “gráfico”, o universo vai se enchendo de sinais, denunciando a existência de milhares de outros autores, já enormemente distanciados da figura do autor primordial. Aglutinam-se traços, marcas, rabiscos os mais variados, em uma rede de linhas e relevos e direções muito ramificada, complexa, na qual já não se distinguia um signo de outro, não se conheciam os limites e significados de um hieróglifo, do vento na areia, das penas do pavão, da freada no asfalto ou de um cromossomo. A multiplicação em cadeia quase enlouquece o pretense ou pseudo-primeiro-criador do mundo escrito.

Isso porque ele se preocupava com a maestria com que a “linguagem” deveria ser manipulada naquele momento histórico. Faz questão de ressaltar o aspecto grosseiro, imperfeito, medíocre dos sinais no espaço de seu oponente Kgwgk:

um sinal sem dúvida copiado do meu, mas que se percebia logo que não podia ser o meu, tosco como era, impreciso e deselegantemente pretensioso, uma repugnante contrafação daquilo que eu tinha

pretendido assinalar com aquele sinal e cuja indizível pureza só agora conseguia – por contraste – reevocar.²²¹

Pelo comentário deduzimos que o suposto plagiador não era tão exímio na linguagem quanto o autor “original”, já que sua caligrafia era menos bela e refinada. O narrador apresenta ainda uma segunda crítica, referindo-se a seu adversário como um incompetente que certamente acreditaria que os falsos sinais que ele fazia para se vingar eram sinais verdadeiros. Parecia fácil a Qfwfq enganar Kgwgk, assim como se engana uma criança ou um louco, duas categorias de seres da linguagem que não sabem ao certo os significados de muitas palavras e quando usá-las. E Calvino consegue nessa situação criar uma atmosfera divertida para observarmos o quão ultrajado se sente o narrador com as afrontas escritas que recebe.

Assim como ele fica enlouquecido com um cartaz levantado em uma galáxia próxima à sua, em um conto muito semelhante, “Os anos-luz”, no qual se repete a situação de comunicação provocativa entre os habitantes cósmicos. Qfwfq fica meio paranoico com a mensagem “EU TE VI”²²², estampada por alguém que recebia suas imagens com uma decalagem temporal de alguns bilhões de anos-luz. Calculando a data provável do flagrante, o narrador acredita ter sido visto justamente em uma atitude recriminável, um deslize pontual, indigno de seu verdadeiro caráter. Assim, é tomado pelo impulso de logo esclarecer aquela situação, de se explicar, embora ciente de que sua resposta ao “Eu te vi” demoraria outros tantos bilhões de anos para ser lida, ainda mais do que da primeira vez, já que as galáxias se distanciavam rapidamente umas das outras. Enfim, dentre dezenas de possibilidades de reação àquela inesperada interpelação, bem atrevida, aliás, que poderia significar um mero anúncio ou uma séria reprovação, Qfwfq decide finalmente dizer em outro cartaz: “E DAÍ?”²²³. Já podemos perceber por essa frase que nível de conversa irá se estabelecer no cosmo. Mas o caso não se resolveu, porque nas noites seguintes ele ficou à espreita, olhando de seu telescópio as outras galáxias para se certificar se de outros pontos

²²¹ Ibid., p.41. “un segno senza dubbio copiato dal mio, ma che si capiva subito che non poteva essere il mio, tozzo com’era e sbadato e goffamente pretenzioso, una laida contraffazione di quello che io avevo inteso segnare in quel segno e la cui indicibile purezza solo ora riuscivo – per contrasto – a rievocare”.

²²² Ibid., p.121. “TI HO VISTO”.

²²³ Ibid., p.123. “E CON CIÒ?”.

do cosmo também teriam visto o que fizera. Dito e feito: vários cartazes com o “EU TE VI” se multiplicaram em constelações mais ou menos longínquas, e a eles Qfwfq preferiu responder com despeito, com indiferença, criando frases diferentes e muito engraçadas para cada um: “AH, É? MUITO PRAZER”, “EU NÃO LIGO”, “TANT PIS”, “CUCO, SOU EU!”²²⁴. Todas elas funcionam como provocações desrespeitosas dentro de um contexto em que deveriam surgir expressões comunicativas que determinariam o rumo da linguagem humana. Ao mesmo tempo, fazem com que Calvino experimente um pouco do esvaziamento de sentidos da “antilíngua”, criticado em seus ensaios.

Delineia-se, então, outro episódio de frustração do desejo do narrador de expressar verdadeiramente sua essência, quem realmente era, para dissolver os mal-entendidos e provar aos outros, a todos os seus observadores com que havia estabelecido essa troca de mensagens, que aquele fatídico dia em que fizera algo condenável deveria ser relevado, tendo em vista todas as boas ações que praticara. Se antes Qfwfq quisesa ser um grande criador da escritura no universo, sofrendo grande decepção com os garranchos que empestevam o espaço, na situação atual ele não se encontra em melhores condições, pois recebe como segunda resposta daquela galáxia que o havia visto primeiro, desta vez em referência a um dia de ótima performance de sua personalidade, um esquisito “TRA-LÁ-LÁ-LÁ”²²⁵. Sua indignação só aumenta com os risíveis comentários fúteis e banais que continua a observar de seu telescópio, um repertório comunicativo tão desperdiçado, insosso, que não servia para que os outros o conhecessem.

E o depoimento final desvela um misto de prostração e de alívio pelo fracasso na promoção e na consolidação de sua autoimagem, entrelaçando-se com as sensações do conto discutido anteriormente: em ambos Calvino parece questionar a possibilidade de assegurar, tanto nas últimas décadas quanto há centenas de bilhões de anos, a escritura autoral, perfeita em sua execução e compreensão por parte dos interlocutores, incólume às agressões estilísticas e semânticas de terceiros – e que sabemos ter sido, na verdade, um de seus principais ideais. Qfwfq nos dois casos cai no anonimato, percebe-se no espaço do impessoal, do coletivo, das origens indeterminadas ou predeterminadas. A insatisfação

²²⁴ Ibid., p.125. “AH SÌ? PIACERE”, “M’IMPORTA ASSAI”, “TANT PIS” “CUCÙ, SON IO!”.

²²⁵ Ibid., p.128. “TRA-LA-LA-LÀ”.

diante da falta de controle e de limites entre originais e cópias, referentes incertos, é imposta, mas também surge a satisfação de interromper a paranoia, parar de tentar entender o despropositado mundo escrito e se deixar levar pela imponderabilidade das novas combinações.

Outro elemento estruturante também muito característico dessas histórias é o triângulo amoroso. Enquanto em alguns contos Qfwfq se apaixona tendo a sorte de não encontrar um rival (“Sem cores”, por exemplo), em duas narrativas bem diferentes entre si ele disputa a atenção da amada. O primeiro deles, “A forma do espaço”, é a tradução da ideia de Calvino de que a perspectiva mais interessante de olhar o cosmo é como espaço mental. De repente, as trajetórias das linhas de força do campo gravitacional, que acompanham a curvatura do espaço, tornam-se reviravoltas do movimento cursivo de uma suposta caligrafia – em analogia com o mundo escrito. Todo o espaço é concreto, palpável, mas palpável em suas letras. Os três personagens, Qfwfq, Úrsula H’x e Tenente Fenimore (dois nomes surpreendentemente pronunciáveis e comuns), experimentam a linguagem escorrendo por suas linhas, deslizando pelas curvas de suas letras, ainda que o conto se inicie com a queda infinita dos três em paralelo. Sua queda acaba por coincidir com a própria escrita de Calvino, simultânea à narração de Qfwfq:

Aquelas que podiam ser apenas consideradas linhas retas unidimensionais eram, na verdade, semelhantes a linhas de uma escritura cursiva traçadas sobre uma página branca por uma pena que transpõe palavras e pedaços de frase de uma linha a outra, com inserções e remissões na pressa de terminar uma exposição conduzida através de aproximações sucessivas e sempre insatisfatórias, e assim nos perseguíamos, eu e o Tenente Fenimore, escondendo-nos atrás dos anéis dos “l”, principalmente os “l” da palavra “paralelas”, para disparar e nos proteger das balas, e se fingir de morto e esperar que Fenimore passasse, para lhe dar uma rasteira e arrastá-lo pelos pés, fazendo-o bater o queixo contra o fundo dos “v” e dos “u” e dos “m” e dos “n” que, escritos em cursivo todo regular, tornam-se uma sacolejante sucessão de buracos no asfalto, por exemplo, na expressão “universo unidimensional” (...).²²⁶

²²⁶ Ibid., p.119. “Quelle che potevano essere pure considerate linee rette unidimensionali erano simili in effetti a righe di scrittura corsiva tracciate su una pagina bianca da una penna che sposta parole e pezzi di frase da

A cena é de muita ação, perseguição, disparos, esconderijos, como tantas vistas no cinema, e, ao mesmo tempo, assemelha-se às histórias em quadrinhos ou aos filmes de comédia, pelas engraçadas artimanhas de um para tentar derrubar o outro, propícias ao embaraço, à confusão, ao insucesso. Ajudam a compor esse cenário outras passagens do conto em que Qfwfq narra o possível encontro de suas trajetórias, as brigas entre os adversários, que rolam no chão, tentam alcançar a arma, agarram um ao outro pelo pescoço, tentando se esganar. É também cômico o fato de ser completamente insuportável para Qfwfq imaginar que, no exato momento em que finalmente poderia fazer seu percurso cruzar com o da adorável Úrsula H'x, lá também estaria o nojento Tenente Fenimore, implacável, como se quisesse se vingar dele, destruindo toda a graça da união amorosa. Porém, as transformações prestes a ocorrer no universo eram inevitáveis, os movimentos espiralados e secos das letras indicavam as curvas e o trepidar pelos quais teriam de passar. A linguagem, desse modo, evidenciava ainda mais o fenômeno que lhe era exterior, pois imediatamente acompanhava o que acontecia, ganhando novos sentidos, permitindo ser pronunciada. “Ali! Ali! Um universo!”²²⁷ foi finalmente possível. A afirmação de que os personagens caíam com suas trajetórias ou de que existiam um passado e um futuro não fazia ainda sentido algum para Qfwfq, que só pôde usar esses termos muito posteriormente, para nos explicar o que lhes havia ocorrido naquela época. Mas, como vimos, a escrita que se desenrola sobre o papel e que cria relações, negações, avanços e recuos, altos e baixos, parece transmitir de modo muito mais eficaz, em seu caráter visual e sonoro, tudo o que Qfwfq queria descrever sobre o período em que conviveu com Úrsula H'x e o Tenente Fenimore. Como se somente a linguagem escrita, uma vez mais complexamente constituída, uma vez adquiridos mais e mais sentidos, pudesse realmente explicar o que havia se passado em sua ausência. Uma linguagem, no entanto, que joga consigo mesma, aludindo a diversas tradições estéticas que passam a coexistir.

una riga all'altra con inserimenti e rimandi nella fretta di finire un'esposizione condotta attraverso approssimazioni successive e sempre insodisfacenti, e così ci inseguivamo, io e il Tenente Fenimore, nascondendoci dietro gli occhielli delle 'l', specie le 'l' della parola 'parallele', per sparare e proteggerci dalle pallottole e fingerci morti e attendere che passi Fenimore per fargli lo sgambetto e trascinarlo per i piedi facendogli sbattere il mento contro il fondo delle 'v' e delle 'u' e delle 'm' e delle 'n' che scritte in corsivo tutte uguali diventano un sobbalzante susseguirsi di buche sul selciato per esempio nell'espressione 'universo unidimensionale' (...)."

²²⁷ Ibid., p.114. “Là! Là! Un universo!”

Um segundo triângulo amoroso é instaurado em “O tio aquático”. O conto narra o conflito entre velhas e novas gerações. Reencontramos a família de Qfwfq, desta vez como a primeira geração sucessora dos peixes, que começou a transitar da água à terra, adaptando suas barbatanas para andar sobre o solo. O único parente que insistia em ser peixe, porque não queria abandonar seu estilo de vida e se moldar a uma situação que julgava humilhante, com a qual não se importava minimamente, era o tio-avô N’ba N’ga. Esse resistente exemplar de peixe, um dos últimos representantes da espécie naquelas paragens, estava apegado à tradição, aos seus ancestrais, retendo em si uma linguagem também à moda antiga. Qfwfq atenta, repetidas ocasiões, para os dizeres antiquados e sem sentido do tio, que denotavam sua identidade geracional. Segundo ele, N’ba N’ga costumava “usar velhos modos de dizer”²²⁸, pois vez ou outra soltava uma expressão esquisita, de sabor datado, talvez provinciano, que “devia ser um modo de dizer dos seus tempos”²²⁹. Seu vocabulário estava todo atrelado às referências do ambiente em que vivia e dos costumes que ali exercia, embaixo d’água. Por isso, Qfwfq tentava, quando possível, remendar o discurso do tio: “ – Mas você não sabe que quem caça no fundo está sempre em vantagem contra quem caça na superfície? (...) – Mas, tio, veja, não é uma questão de superfície ou de fundo (...)”²³⁰. Para o restante da família, já era óbvio que esses referentes espaciais não podiam mais ser utilizados acerca da vida na terra, mas eram os que ainda funcionavam na cabeça do tio.

N’ba N’ga não é o único personagem cosmiômico que recusa as transformações cósmicas e biológicas, ficando apegado aos vocábulos e à mentalidade de seu tempo. Ayl, a namoradinha de Qfwfq em “Sem cores”, não quer de jeito algum sair do mundinho que achava perfeito. Sente muito medo da realidade ganhando luz e cores e foge, ficando calada. Diferentemente de Qfwfq, que eufórico pronunciava os nomes das cores e achava tudo belo, ela se retrai, prefere as profundezas, as rochas que a escondem da superfície toda clara e luminosa. Temos a impressão de que ela não consegue se desenvolver tão bem em suas capacidades expressivas e linguísticas quanto Qfwfq, porque

²²⁸ Ibid., p.72. “usare vecchi modi di dire”.

²²⁹ Ibid., p.73. “doveva essere un modo di dire dei suoi tempi”.

²³⁰ Ibid., p.72. “ – Ma non lo sai che chi caccia sul fondo è sempre in vantaggio su chi caccia a galla? (...) – Ma zio, veda, non è questione di galla o di fondo (...)”.

ele falava do que via, era o primeiro a propor as distinções mais básicas entre as palavras, entre “eu” e “não-eu”, entre o que poderia ser considerado belo ou não, ao passo que Ayl não arriscava tanto, não se pronunciava sobre as coisas e desconfiava do que seu companheiro dizia, pois tinha insegurança. Sua relutância era em relação ao mundo e em relação à linguagem.

O tio aquático também pensava que permanecer peixe, tal como há tanto tempo, parecia a postura mais sensata, por se sentir plenamente adaptado e satisfeito com suas performances de sobrevivência, alimentação, locomoção, e até diversão. Sentia muito orgulho de ser o que era, não se importando com os anacronismos linguísticos que cometia. Continuava a usar os mesmos galanteios de sua juventude, como quando perguntou a Lll, recente companheira de Qfwfq, se ela tinha vindo até ali, às águas onde ele morava, “para molhar um pouco o rabo”²³¹. Que constrangimento sentiu o sobrinho ao ouvir aquela pergunta que se arriscava a parecer indecente nos novos tempos, e que provavelmente não o era nas intenções do tio. Molhar o rabo já não significava a mesma coisa, revestia-se de nuances perigosas, de duplos sentidos. A expressão, ainda que pontual dentro do conto, e ainda um tanto comportada, instaura malícia e sensualidade no discurso preocupado e contido de Qfwfq – e também de Calvino. Algumas outras frases desse tipo são disparadas aqui e ali, como “recebendo de boca aberta tudo que vinha”²³² para explicar a boca-ânus do molusco, e “Eu sobre você durante um mês!”²³³, dita por um Qfwfq alucinado ao ser feminino que cobiçava.

Lll, por sua vez, poderia receber aqueles “modos de dizer” com mais estranheza ainda, pois pertencia à espécie que já havia nascido na terra e estava completamente adaptada, tendo perdido mais rápido a noção de quem eram seus ancestrais. Quando o companheiro lhe avisa que existia quem corresse na água, quem explorasse as profundidades do rio, Lll acha que ele estava inventando histórias. Queria ver com seus próprios olhos, e é quando se dá a primeira ocasião em que encontra N’ba N’ga. A jovem terrestre, ao contrário das expectativas catastróficas de Qfwfq, fica interessada por aquele estilo de vida e quer voltar outras vezes para ouvir as histórias do tio. No desfecho desse

²³¹ Ibid., p.75. “a bagnarsi un po’ la coda?”.

²³² Ibid., p.137. “accettando a bocca aperta tutto quello che veniva”.

²³³ Ibid., p.20. “Io su te un mese!”.

enredo, Lll volta, na verdade, a viver dentro da água, trocando Qfwfq por seu familiar, já que não havia resistido à tentação de experimentar o novo, que nada mais era que o velho modo de existência das gerações anteriores à sua, recuperando pontos de contato, antigos hábitos, certas afinidades. N’ba N’ga e Lll se unem como formas diametralmente opostas para serem ainda o passado, para não se abandonarem à metamorfose. E Qfwfq, representante de uma interespécie, daquele que se horrorizava com os modos do tio, tentando em vão, como os outros parentes, convencê-lo a sair das águas, e que não conseguia andar e correr com a mesma agilidade e naturalidade da namorada, tem novamente seus valores abalados. A forma que julgava a mais perfeita de todas, a forma nova, bela de Lll, é justamente a que ele vê ceder à atração de uma forma antiquada e imperfeita, que parecia aos seus olhos medíocre. Qfwfq acaba vendo em si mesmo a mediocridade, sentindo-se, afinal, um derrotado – tópico relativo à evolução das espécies explorado por Calvino.

A situação se inverte em “Os dinossauros”. Quem representa a geração anterior completamente esquecida pelos chamados “Novos” é o próprio Qfwfq. Ele é um dinossauro em meio a tantos novos animais que sequer sabem ao certo quem foram aqueles temíveis monstros extintos. “Esses Novos, não sei como diabos vocês os chamam, Pantotérios ou algo do tipo, eram de uma espécie ainda um tanto informe”²³⁴, que não conseguiam reconhecer um dinossauro a um palmo de distância. Com falas desse tipo o narrador cita termos científicos especializados da área biológica, demonstrando certo desprezo e indiferença, já que o que importava era o que realmente acontecia, não o nome para aquilo. Nesses casos, é a linguagem que perde importância, para o privilégio da experiência. Qfwfq, percebendo-se diferente em um cenário de altiplanos bastante mudado, onde surgiram novos habitantes, fica acuado, com medo que descobrissem quem era e tentassem matá-lo, já que começa a ouvir histórias aterrorizantes sobre os seus. A cada instante parecia que finalmente conseguiriam vê-lo, enxergá-lo como dinossauro, e o rechaçariam ferozmente. Porém, suas preocupações nunca se concretizam. É convidado a trabalhar com os pescadores da região, graças à sua robustez física; aproxima-se de Flor de Avenca, uma

²³⁴ Ibid., p.95. “Questi Nuovi, non so come diavolo li chiamate voi, Pantoteri o cos’altro, erano d’una specie ancora un po’ informe”.

“nova” que adorava lhe contar seus sonhos com dinossauros, mistos de sensualidade, compaixão e subordinação; acaba tendo de enfrentar o irmão ciumento dessa sua paquera, Zahn, considerado o líder do grupo; e, conforme ganha a confiança e o respeito daquela espécie em transição e sem memória, é nomeado o chefe que deveria protegê-los de um possível ataque de dinossauros remanescentes, já anunciado.

Nesse ínterim, inúmeras situações linguísticas trazem à tona a identidade de Qfwfq, sem, no entanto, evidenciá-la efetivamente. Muitas expressões e narrativas circulam por aquela comunidade de Novos, relacionadas aos mitos que haviam sido criados sobre os dinossauros. E, com o passar dos anos, as histórias se transformavam, de narrativas terríveis a enredos mais amenos e condescendentes, até caírem na zombaria. Os anfitriões de Qfwfq naquela vila fantasiavam com os dinossauros constantemente, por não terem a mínima ideia de como haviam sido e o que realmente havia acontecido com eles, causando seu desaparecimento. Boatos sobre a temível sobrevivência de alguns chegavam à localidade para provocar muita apreensão.

À noite, ao redor da fogueira, os Novos minimizavam essa angústia contando histórias com dinossauros, que eram ouvidas por Qfwfq ora com revolta, ora com tristeza, ora com orgulho. A mesma imagem dos participantes de uma comunidade que compartilham histórias características do imaginário e dos hábitos de determinada região, aquecendo-se junto ao fogo, atentos à figura central do sábio narrador, que encontramos em “Cibernética e fantasmas”. A mesma imagem do primeiro romance de Calvino, *A trilha dos ninhos de aranha*, traduzida nas cenas em que o protagonista Pin conta aos resistentes antifascistas, à noitinha, histórias da época em que morava no beco, distraindo-os um pouco de suas preocupações com a guerra. A presença desse quadro narrativo, cuja perspectiva central responde a uma antropologia literária, é marcante na obra ficcional e ensaística de Calvino, assim como a sua drástica atualização nas inúmeras situações de leitura, solitária ou não, em seus contos, ensaios e romances, quando já se perdeu o âmbito coletivo e oral da experiência com a literatura. Assim como o tabuleiro de xadrez e o labirinto, o contar histórias ao fim do dia em comunidade é uma forte referência no pensamento de Calvino. Mas, nesse episódio, com peculiaridades evidentes, dada a comunidade de animais esquisitos que se encontram reunidos, com um dinossauro no meio...

No agrupamento se multiplicavam as ocasiões de tensão pela descoberta da identidade de Qfwfq. Assustou-se da primeira vez que ouviu “– Vai, força, Dinossauro!”²³⁵, durante a briga com Zahn, como uma palavra de incentivo. Assim como estranhou, tempo depois, o surgimento de uma nova expressão que aplicava ao substantivo dinossauro conotação completamente diversa: “– Calma lá, calma lá, Dinossauro!”²³⁶, um conselho para que não se iniciasse uma disputa. Toda essa linguagem proferida pelos Novos em referência ao seu modo de ser e ao de seus familiares, do povo de que tinha saudades, fazia Qfwfq sofrer e refletir muito a respeito de seu passado e do futuro que o aguardava. Não conseguia deixar de pensar na condição de forasteiro que agora jamais abandonaria. Era um estranho, um desconhecido, alguém que ninguém via plenamente e reconhecia como um dinossauro, sobre o qual tanto falavam, inventando tantas histórias descabidas, ridículas, inverossímeis. Continha-se para ficar calado, quando seu desejo era de gritar aos quatro ventos que deixassem de ser estúpidos, por não perceberem que ali, bem na frente deles, estava o tão famoso dinossauro. A situação ficara ainda mais insuportável depois do episódio em que os Novos confundiram com dinossauros um bando de inocentes rinocerontes que se aproximavam da região.

Até que é narrada uma das cenas mais significativas de todas as cosmicômicas. Um fóssil perfeitamente intacto de um dinossauro havia aparecido nas redondezas e todos sentem curiosidade de ir vê-lo. O degelo do alto de uma montanha ali próxima tinha permitido que o esqueleto fosse revelado, formando naturalmente um pequeno sítio arqueológico. Os Novos finalmente se defrontam com o ser mítico que mais os inquietava e emocionava. Porém, todos aqueles ossos compondo o gigantesco corpo, aquele crânio de boca aberta que parecia gritar não são signos legíveis para os observadores; continuam a velar um mistério, porque nem assim, com todas as evidências, com o esqueleto sobre a terra lado a lado com o corpo vivo de Qfwfq, a geração sucessora percebe a semelhança e monta o quebra-cabeças. A linguagem arqueológica tão evidente, tão documental e científica, nesse caso, não é capaz de suprir as lacunas da História e enfraquecer o repertório de histórias que fazia parte da cultura local. Mesmo com todos os signos da

²³⁵ Ibid., p.98. “– Dài, forza, Dinosaurio!”.

²³⁶ Ibid., p.104. “– Va’ là, va’ là, Dinosaurio!”.

derrota daquela espécie, daquela forma, daquele nome, Qfwfq percebeu que os Novos se retiraram com reverência, ainda acreditando na extinção como sinal de vitória, de sobrevivência dominadora, porque fruto das memórias, do imaginário.

Essa cena é significativa porque sobrepõe signos visíveis constitutivos da arqueologia, ou seja, de uma disciplina de investigação baseada no olhar externo e descritivo de um conjunto de materiais heterogêneos do passado, da tradição, da ancestralidade, que ganha sentidos no presente, na atualidade da “leitura”, e signos dizíveis, narráveis, formadores do repertório de histórias contadas ao redor da fogueira e que não se apagariam diante de meras constatações factuais. Sendo assim, Calvino torna mais evidente a tendência arqueológica da narração do cosmo, assumida por todos os contos, ao mesmo tempo em que coloca fortemente os signos, os traços, as palavras, as narrativas no centro da observação, no centro da reflexão conduzida por esses contos, sendo possível vislumbrar, a partir dessa aproximação, o caráter mais estruturante e importante das *Cosmicômicas*: a arqueologia da própria linguagem e a diversidade de leituras que surge dessa arqueologia, a partir da constância de um traço cômico que sempre desconstrói as pretensões de verdade e autoridade dos discursos, sejam eles científicos ou literários.

Essa leitura é reforçada pelo final do conto, quando Qfwfq descobre ter tido um filho com a Mulata de dinossauro que aparecera por acaso pelas redondezas e com quem dormira uma noite – um filhotinho com toda a cara de dinossauro, devido à sua filiação, mas que, diante da pergunta do próprio narrador sobre quem era, diz todo orgulhoso que era obviamente um Novo. Ainda que sua forma de mulato, seus traços e trejeitos muito típicos de um dinossauro fossem óbvios, o filhote de Qfwfq, nascido em um mundo onde só os Novos tinham vez, aprendera a dizer-se também um Novo, dada a importância desse título para a sobrevivência e a autoafirmação. O que importava não era a prova mais do que evidente, era o mito de si mesmo que se reproduzia. Em meio aos temas mais clássicos da ciência, a extinção, a mestiçagem, a sobrevivência, a procriação, Calvino coloca os mitos, as lendas, o medo do desconhecido, as narrativas contadas à noite, os sonhos, a confusão de interpretações dos sinais. O cômico apazigua, em certa medida, a seriedade dos valores de todos eles e o alcance efetivo de seus ideais e pressupostos epistemológicos; mas não consegue minimizar, evidentemente, a importância da discussão desses elementos dentro da

literatura e o grau crítico e autocrítico de um intelectual extremamente preocupado com o futuro dos dois mundos, o escrito e o não-escrito. A força do conto “Os dinossauros” está na proliferação dos signos oferecidos naquele cenário em metamorfose, cuja topografia está se desmantelando, cujas formas de vida estão se reconfigurando, o que aponta para o horizonte da multiplicidade e da não-hierarquia de linguagens.

Já o conto “A distância da Lua” abre brechas para uma relação bem diferente com o mundo, não condicionada pela linguagem verbal, pela racionalidade e pela ordem. O estágio do cosmo que serve como panorama é o início do distanciamento entre Lua e Terra devido às marés que as repeliam reciprocamente. O conto incrementa o cenário científico inicial, distanciando-se de qualquer cálculo exato ou conclusão precisa, ao colocar um grupo de personagens indo à Lua para recolher uma substância nutritiva que brotava dentre suas escamas e crateras. Mas o que mais chama a atenção é que eles têm habilidades distintas para catapultar a tal ricota, e essa divergência, quando estabelecida entre Qfwfq e seu primo, também se traduz em rivalidade amorosa, ao disputarem os cuidados da sra. Vhd Vhd. O narrador, como já sabemos, é quase sempre o agente organizador da linguagem mais coerente e racional que aparece nas cósmicas. O primo, sem nome, é surdo, e emitia sons guturais enquanto estava na superfície lunar. Ele indicaria uma certa desarticulação dos sentidos e a experiência sensorial extralinguística ou extraterrestre, pois era quem mais sentia prazer no contato tátil com a Lua. Qfwfq explorava apenas as zonas mais próximas e conhecidas, ao contrário do surdo, que “não procedia com ordem” para extrair a substância leitosa da Lua e seus itinerários “não pareciam responder a nenhum propósito prático”²³⁷, já que não possuía linguagem. Com o distanciamento entre os dois corpos celestes, o narrador prefere ficar na Terra pela familiaridade e segurança por ela transmitidas. Seu primo prefere incomensuravelmente a Lua, “na maneira larval com que ele sabia das coisas”²³⁸. As arestas, o líquido, a rugosidade, as texturas eram mais intensamente percebidos por suas mãos e seus pés tão hábeis:

²³⁷ Ibid., p.13. “non procedeva con ordine” / “non parevano rispondere ad alcun chiaro proposito pratico”.

²³⁸ Ibid., p.18. “nella maniera larvale in cui sapeva lui le cose”.

As suas mãos rudes, apenas tocavam a superfície lunar (era sempre o primeiro a saltar da escada), tornavam-se improvisadamente macias e seguras. Encontravam rapidamente o ponto ao qual se agarrar para se levantar, parecendo até que só com a pressão das palmas ele aderisse à crosta do satélite. Uma vez me pareceu mesmo que a Lua, enquanto ele estendia as mãos, vinha ao seu encontro.²³⁹

Seu contato com a Lua era mais carnal, pois essa era a sua linguagem: ele parecia querer escrever algo naquela superfície irregular, acidentada, escamosa, “como se quisesse se imprimir na pasta lunar, com todo o seu corpo”²⁴⁰. Sua escrita só podia ser corporal, assim como a troca de mensagens entre ele e aquele território tão querido e familiar acontecia de forma direta, imediata, parecendo a Qfwfq um método propício a uma percepção mais ágil de tudo o que acontecia, até premonitória. Afinal, chegou a pensar que seu primo havia sido o único a perceber antes que a Lua estava irremediavelmente se distanciando da Terra, e, por isso, preparava-se para dar-lhe um adeus. A entrega física e o prazer corporal faziam dele um exímio arremessador de ricota. Ele se demorava mais do que os outros nas excursões lunares; parecia não querer voltar. Mas voltou, sabendo que, apesar de tudo, sua casa não era ali.

Quem não voltou foi a sra. Vhd Vhd, esposa do capitão da embarcação onde estavam quando o distanciamento foi suficiente para que não mais pudessem ir à Lua. Segundo Qfwfq, ela teria decidido praticar o autoexílio para se sentir vitoriosa em relação à sua suposta rival, a própria Lua, da qual o surdo parecia gostar muito mais do que dos outros. Ao fim da história, o narrador está olhando a esfera luminosa, como passara a fazer toda noite, para procurar dentro de seus contornos a sra. Vhd Vhd, que lá havia ficado permanentemente. E ele conseguia distingui-la, com os mesmos traços dos quais se lembrava, os lindos braços, a harpa que sempre tocava a seu lado. Sua continuidade na Lua era justamente, pensava Qfwfq, o que constituía a identidade da própria Lua, que se

²³⁹ Ibid., p.11. “Le sue rozze mani, appena toccavano la superficie lunare (era sempre il primo a saltare dalla scala) si facevano improvvisamente soffici e sicure. Trovavano subito il punto in cui far presa per issarsi, anzi pareva che solo con la pressione delle palme egli aderisse alla crosta del satellite. Una volta mi parve addirittura che la Luna mentre lui protendeva le mani gli venisse incontro”.

²⁴⁰ Ibid., p.13. “come se volesse imprimersi nella pasta lunare con tutta la persona”.

deformava em sucessivas fases, provocando, nas noites em que estava cheia, os uivos dos cães. E, finalmente, o uivo de Qfwfq.

Nas últimas palavras da narrativa, algo escapa à sua linguagem quase sempre tão certa. Agora, o uivo de Qfwfq em direção à Lua-Vhd-Vhd indica que o sistema aparentemente infalível da linguagem do narrador de Calvino se desconjunta. O fantasma do primo é incorporado na produção inarticulada dos sons, nos modos grosseiros, impulsivos do cão que ouve os chamados daquele distante globo iluminado. É uma breve transição de Qfwfq da linguagem diurna à não-linguagem noturna, do estado de vigília verbal ao ato de impulso amoroso não-verbal, sexualizado. A anormalidade se instaura sutilmente, quase que pelas bordas, desdobrando-se paulatinamente em desvios linguísticos, esquisitices semânticas, descontroles gramaticais sempre cômicos e formam um dos aspectos mais interessantes dessa ficção.

Recuperando o projeto cosmicômico de Calvino por inteiro, considerando todos os contos que ele escreveu ou apenas publicou posteriormente ao livro *As Cosmicômicas*, temos um significativo aumento do repertório de histórias com o mesmo Qfwfq, o qual nos possibilita descobrir as últimas consequências a que chega o seu descontrole na linguagem e pela linguagem. A questão, então, é perceber essa metamorfose da escrita do próprio Calvino.

Dois anos depois do primeiro livro é lançado *T=0*, composto unicamente de textos inéditos divididos em três partes: “Outros Qfwfq”, “Priscila” e “T=0”. Com exceção da última, constituída por quatro contos narrados por uma primeira pessoa não nomeada, as outras duas partes são narradas por Qfwfq. Em 1968, Calvino reorganiza todas essas narrativas para reeditá-las, separando-as em blocos temáticos, que reuniam histórias sobre a Lua, a Terra ou a evolução, por exemplo, e acrescenta oito contos inéditos ao volume, intitulado *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (*A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas*). Finalmente, quase vinte anos depois, em 1984, o escritor republica grande parte dessa produção em *Cosmicomiche vecchie e nuove* (*Cosmicômicas velhas e novas*), junto com dois novos contos. Percebemos que esse universo das cosmicômicas foi um projeto ao qual ele se dedicou bastante, desde o início da década de 60, quando os primeiros contos foram publicados no satírico *Il Caffè*, tanto em sua

constante escritura para fazer surgir mais textos com a mesma linhagem narrativa, quanto editorialmente, na composição e recomposição da ordem e das seções em que os contos seriam publicados, sem respeitar qualquer cronologia de sua criação.

Dada a extensão e variação de focos narrativos, é fácil notar que o caráter híbrido do primeiro volume só se intensifica no conjunto mais amplo. Mesmo os textos com Qfwfq variam consideravelmente, pois o enfoque de alguns enredos está na vida moderna, urbana, industrializada, cosmopolita, tecnológica, que envolve o narrador e seus pares amorosos, criando total sintonia com os anos em que esses textos eram escritos e deixando o antepassado cósmico mais enevoado em certos pensamentos ou reminiscências dos personagens. Inclusive, algumas cosmicômicas tardias deixam entrever um Calvino empenhado na discussão das características e do funcionamento, tantas vezes problemáticos, das cidades daquele período, como “O céu de pedra”, narrado por um Qfwfq extremamente incomodado com os rumores ensurdecedores produzidos pelos homens citadinos, que construíram para si toda a camada superficial da Terra, povoando-a desordenadamente, sem consciência de que a vida verdadeiramente terrestre era aquela substanciosa e incandescente do núcleo do planeta. As novas cosmicômicas que tratam da Lua (formando com aquela primeira que abria o volume das *Cosmicômicas* um conjunto de quatro contos) também têm feições muito atuais, mostrando diferentes perspectivas de um emaranhado de cidades, automóveis, praças, cartazes publicitários, cemitérios destinados a receber todos os objetos inúteis, descartados, quebrados, abandonados pelos habitantes nos locais mais recônditos. Nesse sentido, tais textos parecem indicar os primeiros passos do projeto posterior de Calvino *As cidades invisíveis*.

Outros contos simplesmente dão continuidade àqueles da primeira publicação, como é o caso de “As conchas e o tempo”, em que Qfwfq se encontra ainda mais amargurado em relação às formas do mundo do que em “A espiral”, porque elas são destruídas sucessivamente pelos homens, de acordo com seu modo reprovável de se fazer a história. Esse exemplo de cosmicômicas que se complementam revela com mais nitidez algo que a leitura global dos contos sugere: o apagamento do tom cômico de Calvino. Se o escritor articulava cuidadosamente as situações mais propícias à quebra de uma expectativa, à revelação de um estereótipo ou uma ideia feita dos personagens, ao absurdo de uma

atitude isolada e inocente que se torna paranoica, para criar graça, provocar o riso, essas situações se tornam muito raras já desde $T=0$, e são substituídas por longos monólogos, reflexões mais abstratas, constatações extremamente críticas e céticas. A diferença de entonação, portanto, não é notada só entre “A espiral” e “As conchas e o tempo”, ou dentro do grupo de narrativas sobre a Lua, mas em quase todas as cósmicas, principalmente naquelas inéditas dos dois últimos volumes.

Como nosso interesse agora é encontrar os poucos momentos desse longo projeto ficcional em que a máquina da linguagem de Qfwfq, junto à de Calvino, escapa de seu roteiro predeterminado e se descontrola, discutiremos apenas dois contos não pertencentes às *Cósmicas*: “O sangue, o mar”, escrito, conforme anotações do autor, em 1966, e “Priscila”, iniciado no mesmo ano e terminado em 1967. Ambos se particularizam em relação aos demais, fato talvez percebido pelo próprio Calvino, porque curiosamente, depois de publicados no volume $T=0$, eles foram os únicos textos, junto com o conto que dava título à publicação, excluídos da edição de 1968, *A memória do mundo*. Isso mostra que o escritor não os queria na coletânea que seria organizada para recolher em um único volume os livros de 1965 e 1967. Todos os outros contos de $T=0$ foram selecionados para a republicação do ano seguinte, com exceção desses três.

O que “O sangue, o mar” e “Priscila” têm em comum é o ritmo narrativo acelerado, a justaposição de períodos longuíssimos que preenchem páginas inteiras sem interrupção, o desencadeamento de explicações para cada nova ideia e cada nova palavra que conduzem o narrador e o leitor para longe do assunto iniciado, do tema proposto, do enredo central. É como se o estilo de Calvino aderisse ao que é narrado, não pudesse mais diferir minimamente do que diz, falando de indistincões, descontinuidades e movimentos simultâneos para múltiplas direções com uma linguagem que é exatamente assim, que funciona da mesma forma, ou que cria ela própria, sendo assim, os fenômenos que descreve, muito mais mentais do que físicos ou biológicos. Qfwfq passa de uma informação a outra, de uma descrição a outra, ensaiando explicações (mais do que explicando efetivamente) para as asserções extremamente concisas e conclusivas que apresenta, até o instante em que são contraditas. Os esclarecimentos que se sucedem dentro dos parágrafos sem fim fazem o movimento de seu ponto de vista ir e voltar constantemente, avançar e

retroceder, em meio a ponderações, objeções, retomadas, negações. O que menos faz é escolher, optar, eleger o adjetivo mais apropriado, eliminando os seus sinônimos. Seu discurso acumula palavras muito semelhantes, avolumando ideias. Ao invés de dizer de uma vez por todas como havia acontecido aquilo que queria explicar, fica apenas dizendo que quer ser claro e objetivo, e logo começa a equalizar os fatos, fazendo com que tudo se pareça com tudo. A mania de interagir com o leitor das *Cosmicômicas* se transforma em prática obsessiva, pois Qfwfq já não consegue narrar sua história se não disser primeiro que está tomando esta ou aquela decisão na organização do enredo pelos motivos tais e tais. Todos os parágrafos começam com autorreferências, proliferação de palavras sobre o próprio ato de narrar, fazendo com que sobrem, repitam, ramifiquem, excedam.

No conto “O sangue, o mar”, Qfwfq quer explicar que, em um estágio da existência do mundo muito anterior, era o mar que englobava os seres, as substâncias, as primeiras formas unicelulares e pluricelulares de vida, constituindo um fora líquido com um sólido dentro, ao contrário do estágio atual, em que o sangue, fluido vital, percorre as veias dentro de um corpo sólido. A questão é sustentar essa analogia entre mar e sangue e a inversão entre o que está fora e o que está dentro (suas adoradas dicotomias). Dito assim parece simples, ainda mais se pensarmos que a narração de Qfwfq é precedida por uma introdução informativa bem objetiva e didática, que poderia facilitar os fatos a contar. Mas é desta maneira que o narrador começa sua história, ao se apressar em dizer que o “fora” não importa:

Eu disse que importa pouco e vocês logo dizem: como, o fora importa pouco? Queria dizer que, olhando bem, do ponto de vista do fora de antes, isto é, do dentro de agora, o fora de agora é o quê? É ali onde fica seco, nada mais que isso, ali aonde não chega nem fluxo nem refluxo, e importar claro que importa também isso, enquanto fora, desde quando é fora, desde quando aquele fora ali está fora, e todos acham que é mais digno de consideração do que o dentro, mas, no fim das contas, também quando estava dentro importava, mesmo que em um âmbito – assim parecia então – mais restrito, era isso que queria dizer, menos digno de consideração.²⁴¹

²⁴¹ Ibid., p.185-6. “Ho detto importa poco e voi subito: come, il fuori importa poco? Volevo dire che, a ben guardare, dal punto di vista del fuori di prima cioè del dentro di adesso, il fuori di adesso cos’è? È lì dove resta asciutto, nient’altro che quello, lì dove non arrivano né flusso né riflusso, e importare certo che importa anche

Através de um raciocínio pouco límpido, pouco nítido, que repete “fora” e “dentro” uma dezena de vezes em algumas linhas, Qfwfq pretende relativizar a importância que se atribui em determinado momento ao fora ou ao dentro, como se o seu inverso de nada valesse, sendo que cada um já ocupou o lugar do outro e já foi digno dessa posição. Também nesse breve trecho ocorrem duas interpelações diretas ao leitor, em “você logo dizem” e “todos acham que...”, no intuito de antecipar julgamentos ou desfazer o senso comum, assim como são duas as ocasiões, no início e no final do excerto, em que o narrador explica ao leitor o que queria dizer – “Eu disse que...” e “era isso que queria dizer”. Esse mecanismo reiterativo, autoexplicativo, cíclico continua por todo o conto, abarcando ainda uma outra camada de discursividade, aquela em que se desenrola a história mais atual, a partir da qual Qfwfq decide contar a história cósmica mais abrangente: o narrador está dentro de um automóvel, sentado no banco traseiro ao lado de Zylphia, enquanto o doutor Cècere dirige o Volkswagen na autoestrada, acompanhado por Jenny Fumagalli.

A discussão do fora e do dentro é, sem entremeios, transportada para o espaço-tempo da viagem desses quatro passageiros, permitindo, então, que o fora seja a estação de serviço onde haviam feito uma parada, o cenário dentro do carro, as figuras do motorista e das duas mulheres, enfim, todos os elementos externos que davam ao narrador a sensação de “uma coisa de nada”, “um ambiente seco, escasso de significados”²⁴². Visão depreciativa do presente, com um fora tão hostil, e visão elogiosa do passado, com um mar tão generoso e nutritivo (“nunca estive tão bem quanto antes”²⁴³). Mas apenas por pouco tempo, porque no instante seguinte as considerações se invertem, o mar se reduz à medida que o volume corpóreo cresce, e “agora estou melhor que antes”²⁴⁴, pois fora seu corpo pode tocar o de Zylphia, fazendo seu sangue, o dentro, ferver. Acumulam-se os processos transitórios e as sensações, logo acumulam-se também as adjetivações para as mãos do casal que se toca e suas recordações:

quello, in quanto fuori, da quando è fuori, da quando quel fuori lì è di fuori, e si crede che sia più degno di considerazione del dentro, ma in fin dei conti anche quando era dentro importava, sia pure in un ambito – così pareva allora – più ristretto, questo volevo dire, meno degno di considerazione”.

²⁴² Ibid., p.186. “una povera cosa” / “un ambiente secco, scarso di significati”.

²⁴³ Ibid., p.187. “non sono mai stato bene come allora”.

²⁴⁴ Ibid., p.187. “adesso sto meglio di allora”.

as nossas mãos, minha e de Zylphia, as nossas exíguas mãos externas, as nossas exiguamente sensíveis mãos que seguem a lembrança de nós nadando, ou seja, a lembrança de algo que nada em nós, ou seja, a presença do tanto de mim e de Zylphia que continua a nadar ou a ser nadado, juntos, como antes.²⁴⁵

Ou seja, ou seja, ou seja. Nesse e em diversos outros parágrafos, Calvino multiplica as variantes explicativas e alternativas, em dezenas de “ou melhor”, “ou”, “isto é”, “quero dizer”, que aprofundam o discurso, escavam mais e mais fundo, sem deixá-lo avançar, respirar. É intenso o movimentar-se sinuoso e embaralhado das explicações sobre como era nadar antes e agora. Qfwfq sempre começa a contar de um jeito, e depois muda, arrependido, tentando melhorar o que diz. Seu primeiro impulso é afirmar que antes ele nadava, estando no mar, e agora ele “era nadado” pelo sangue dentro de si, mas, em seguida, equaliza as situações, fazendo parecer que as duas ações são iguais. Menciona ainda a causa desse movimento de nadar, uma certa pulsação, e se atrapalha (“não, não quero fazer confusão com o que acontece hoje em dia”²⁴⁶), prevendo o que o leitor possa pensar. Declarações de que algo se assemelha ao seu oposto são muito frequentes nesse conto, como mover-se e estar parado, ou de que diversos fluxos se correspondem, o sangue das artérias de Zylphia e do narrador correndo junto à arrancada do automóvel, que flui em direção à longa fila de outros automóveis que se agitam – similitudes destacadas dentro dos períodos de Calvino por numerosos parênteses.

Sangue e mar não se distinguem, da mesma forma que os níveis narrativos sobre fatos cronologicamente distantes se misturam, tornando os quatro passageiros de dentro do Volkswagen quatro células nadadoras, e o instinto que aproxima Qfwfq e Zylphia o mesmo impulso de repulsão e atração original que criara o dentro e o fora, e a corrida do automóvel uma corrida contra o tempo, ao revés, até o momento em que o mar, ou seja, o sangue estará novamente fora, não mais dentro: o doutor Cècere faz uma manobra imprudente ao volante e os quatro despencam com o automóvel em um precipício à beira da autoestrada, contribuindo, com esse terrível acidente, para as estatísticas funestas dos

²⁴⁵ Ibid., p.188. “le nostre mani, di me e di Zylphia, le nostre esigue mani esterne, le nostre esiguamente sensibili mani che inseguono il ricordo di noi nuotando, ossia il ricordo che ci nuota, ossia la presenza di quanto di me e di Zylphia continua a nuotare o a essere nuotato, insieme, come allora”.

²⁴⁶ Ibid., p.188. “no, non vorrei far confusione con com'è adesso”.

fins de semana no verão. Para narrar esse fim dramático, Qfwfq acelera mais ainda o seu discurso, acompanhando a aceleração da máquina que tenta a ultrapassagem de um caminhão e o ritmo de seu sangue cheio de raiva e desprezo pelo doutor Cècere, ritmo repetitivo, agressivo: “eu o teria devorado pedacinho por pedacinho, enterrando-o dentro de nossos enxutos extratos internos, pedacinho por pedacinho”²⁴⁷. Ao mesmo tempo, respondendo a outro impulso contraditório, ele quer ponderar e tomar cuidado com o rumo de suas palavras, uma vez que elas têm de ser capazes de dar a ideia exata de um fenômeno tão geral, tão abrangente, de modo, no entanto, a vasculhar suas particularidades, as relações específicas entre os envolvidos, cada um tendo o seu mar individual. Toma o cuidado de nos alertar sobre a utilização das mesmas palavras em diferentes situações, relacionadas a diferentes personagens com suas motivações singulares, o que imediatamente implica significados distintos (“as palavras que se usam são as mesmas, mas os significados mudam”²⁴⁸). Por outro lado, esses significados se esvaziam, já que as ações descritas são quase sempre falsas: a lentidão da fileira de automóveis parece estática; a manobra arriscada ao volante não muda nada na relação entre o carro, a curva e o destino; o retorno ao mar de sangue nunca se concretizaria como antes. Todos falsos movimentos. Por isso, “tanto faz recomençar tudo do início”²⁴⁹.

Aceleração e desaceleração, pressa e repetição, especificação e relativização, ritmos díspares de um discurso que fica o tempo todo comparando coisas díspares, tentando cercar com a linguagem pulsões tão velozes e sobrepostas de reprodução, de destruição, de sobrevivência, de autoaniquilamento. Como neste trecho, jorro de vontades instintivas e metamórficas:

o meu desejo secreto é transformar o dr. Cècere em um puro fora, privá-lo do dentro de que usufruí abusivamente, fazê-lo expelir o mar perdido de dentro de sua pleonástica pessoa, enfim, o meu sonho é disparar contra ele não tanto um bando de eu-sardinhas, quanto uma rajada de eu-projéteis, um tá-tá-tá que o craveje da cabeça aos pés, fazendo-lhe espirrar o sangue negro até a última

²⁴⁷ Ibid., p.192. “l’avrebbero divorato pezzettino per pezzettino, seppellendolo all’interno dei nostri asciutti strati interni, pezzettino per pezzettino”.

²⁴⁸ Ibid., p.190. “le parole che si usano sono le stesse ma i significati cambiano”.

²⁴⁹ Ibid., p.191. “tanto vale ricominciare tutto da capo”.

gota, o que se liga também à ideia de me reproduzir com Zylphia, de multiplicar junto com Zylphia a nossa circulação sanguínea em um pelotão ou batalhão de descendentes vingadores armados de fuzis automáticos para cravejar o dr. Cècere, isso precisamente agora me sugere o instinto sanguíneo (com total descrição, dada a minha constante conduta de pessoa civilizada e educada como vocês), o instinto sanguíneo relacionado ao sentido de sangue como “nosso sangue” que eu tenho em mim tal como vocês, educadamente e civilizadamente.²⁵⁰

Qfwfq nos inclui nesse fluxo de violência, sexualidade e civilização, como formas de vida, nós e ele, com um substrato comum, o sangue, símbolo de um coletivo, do qual também faz parte alguém como o repugnante doutor Cècere, responsável por tornar explícita, visível, essa noção do “nosso sangue”, do sangue de Qfwfq, Zylphia, Jenny Fumagalli e do próprio Cècere, que transbordam juntos no trágico acidente. É também destacável no discurso acima a referência às diferentes formas a projetar para fora de si nos processos de engolir o outro, como famintas sardinhas, de matá-lo definitivamente, alvejando-o com projéteis de si mesmo ou do batalhão de filhos de Qfwfq e Zylphia. Duas referências, aliás, sardinhas e filhos com fuzis, cômicas, exageradas, mas que perdem a leveza e até a infantilidade das brincadeiras dos contos anteriores. Compõe-se, assim, um esquema em que estão em constante movimento uma estrutura geral e inúmeras pequenas mutações contínuas, que responderiam às tantas sensações vividas no sangue do narrador. Mas nada que se compare ao que era antes, porque aqueles passageiros, aquele carro, aquela fatalidade representavam um detalhe insignificante do fora atual, tomado por cartazes, faixas brancas sobre o asfalto, códigos de trânsito, velocímetros, inscrições estampadas na lataria dos caminhões.

²⁵⁰ Ibid., p.192-3. “il mio desiderio segreto è di far diventare il dott. Cècere un puro fuori, privarlo del dentro di cui abusivamente fruisce, fargli espellere il mare perduto entro la sua pleonastica persona, insomma il mio sogno è d’emettere contro di lui non tanto un branco di me-acciuughe quanto una raffica di me-proiettili, un ta-ta-ta che lo crivelli dalla testa ai piedi, facendogli zampillare il sangue nero fino all’ultima goccia, il che si collega pure con l’idea di riprodurmi insieme a Zylphia, di moltiplicare insieme a Zylphia la nostra circolazione sanguigna in un plotone o battaglione di discendenti vendicatori armati di fucili automatici per crivellare il dott. Cècere, questo appunto adesso mi suggerisce l’istinto sanguinario (in tutta segretezza dato il mio costante contegno di persona civile ed educata tal quale come voi), l’istinto sanguinario legato al senso del sangue come ‘nostro sangue’ che io porto in me tal quale come voi, educatamente e civilmente”.

Observamos muitos desses aspectos de “O sangue, o mar” no conto “Priscila”. A mesma circularidade da linguagem que insiste em interromper seu fio e voltar ao começo, para poder escolher um outro ponto de partida, um olhar diferente sobre as coisas. Os mesmos excessivos recursos estilísticos, a mesma gramática tensionada, quase dilacerada, em períodos que chegam a acumular mais de cinquenta linhas de escrita. O mesmo diálogo com os leitores, na busca pela comunicação sem interferências, que, na verdade, fica sempre condenada às aspas, aos acréscimos e às remissões sem fim. O mesmo casal de indivíduos, agora vistos na passagem de não-indivíduos a dois indivíduos acopláveis, que veem um ao outro como diferentes de si mesmos, na ilusão de uma existência autônoma. “Priscila” é o conto cosmicômico de Calvino mais completo em relação à simbiose mundo escrito e mundo não-escrito, e o que mais destoa do estilo comumente límpido e econômico da prosa de Calvino, além de ser um texto tripartido que encerra seu ciclo falando da morte.

Uma particularidade importante é apresentar como introdução não apenas um trecho com ares científicos e de autoria desconhecida, mas um conjunto de sete variados parágrafos, cujos autores vêm especificados na sequência. A lista inclui Georges Bataille, T. H. Morgan, Jean-Paul Sartre, Ernest Borek, Bossuet, Von Neumann e Galileu Galilei. Estudiosos muito distintos, de épocas e áreas do conhecimento distantes, mas que, graças à edição textual armada por Calvino, dialogam de forma imprevista, mesmo com contribuições, a princípio, que tocam em conceitos sem relação entre si, como as constantes mutações de nosso planeta e a possibilidade de os autômatos possuírem material “genético”. Áreas epistemológicas que se tornam afins através de um elemento central, isto é, o “nosso sangue”, nossa herança genética, o DNA, lido e traduzido de milhares de modos possíveis, seja em direção ao passado cósmico, seja em direção às máquinas de um futuro muito próximo. O preâmbulo de ideias criado por Calvino com todos esses trechos e autores o ajudará a estabelecer suas próprias relações com seus dois personagens particulares, Qfwfq e Priscila, em três momentos distintos de sua existência, mitose, meiose e morte.

A história, porém, parece nunca começar. O narrador se corrige tantas vezes, refazendo no início de cada parágrafo o seu percurso, que o enredo propriamente dito tarda

a se desenrolar. A narração parte da seguinte colocação: “... E quando digo ‘morrer de paixão’, - *prosseguiu Qfwfq*, - quero dizer algo de que vocês não tem ideia, vocês que pensam que se apaixonar quer dizer necessariamente se apaixonar por outra pessoa (...)”²⁵¹. Até aqui nenhuma novidade, pois já sabemos que o narrador sempre inicia seus comentários reagindo ao parágrafo introdutório alheio ao seu discurso, e sempre nos diz que as noções corriqueiras que temos das coisas diferem daquelas que só ele possuía nos tempos imemoriais. Também não é a primeira vez que Qfwfq apresenta comicamente o seu estado de “apaixonado” como motivo de uma grande transformação do estado de coisas do universo, já que no conto “A espiral” ele tinha passado a secretar material calcário por ter percebido uma presença feminina nas águas, tentando explicar o que significava se apaixonar naquele contexto. Agora ele anuncia estar novamente apaixonado, força de atração para fora de si, necessidade de mudar a si próprio, deixar algo acontecer, no caso a duplicação dos cromossomos da célula durante a mitose.

Só que essa primeira explicação sobre o ato de se apaixonar é prolongada por diversos parágrafos, dando a sensação de que a história, por precisar de tantos esclarecimentos prévios e poder ser lida a partir de tantos ângulos, é, no fundo, impossível de ser realmente narrada. “Agora já sei que vocês criarão caso, porque uma paixão pressupõe...”²⁵², “Em primeiro lugar, devo especificar melhor...”²⁵³, “Logo, eu falo de uma fase inicial de história de amor...”²⁵⁴, “Comecemos, então, assim: tem uma célula, e essa célula é um organismo unicelular, e esse organismo unicelular sou eu...”²⁵⁵. O que Qfwfq mais fala é que precisa dar os detalhes do que está narrando, o que ele mais repete é que sua narração não é tão simples assim, e que ele só diz tal ou qual coisa por estes ou aqueles motivos. Poderíamos pensar que o narrador está tão tomado pela preocupação com a clareza, a objetividade, a comunicabilidade de suas mensagens que teria, nesse conto, atingido o ápice do caráter científico tão discutido por Calvino em seus ensaios como

²⁵¹ Ibid., p.202. “...E quando dico ‘innamorato da morire’, - *prossegui Qfwfq*, - intendo qualcosa di cui voi non avete un’idea, voi che pensate che innamorarsi voglia dire per forza innamorarsi di un’altra persona (...)”.

²⁵² Ibid., p.202. “Adesso so già che mi farete tutta una storia perché un innamoramento pressupone...”

²⁵³ Ibid., p.203. “Per prima cosa devo specificare meglio...”

²⁵⁴ Ibid., p.204. “Dunque io parlo d’una fase iniziale di storia d’amore...”

²⁵⁵ Ibid., p.204. “Cominciamo allora così: c’è una cellula, e questa cellula è un organismo unicellulare, e quest’organismo unicellulare sono io...”

constitutivo da linguagem: Qfwfq estaria em pleno auge de suas capacidades estruturantes, analíticas, lógicas, combinatórias. Porém, suas demasiadas interrupções discursivas e seus constantes conselhos ao leitor (não seguidos por ele próprio, já que pede paciência de forma extremamente impaciente) tornam sua narrativa pouco concisa e muito caótica, emaranhados de palavras acessórias, que sobram e não fazem progredir nem o enredo sobre a primeira transformação celular, que fez uma virar duas células parcialmente idênticas, nem a mais básica ordenação de signos que propiciaria o encontro com um significado, um sentido de uma ideia, descrição, imagem, ação. As possibilidades de narrar são tantas e, ao mesmo tempo, nenhuma, revelando que a máquina literária, por mais que se abasteça de novas estruturas e variantes, está perdendo o controle do dizível. Isso significa dizer mais do que deve, contrariando a lição tão cara a Calvino de dizer o máximo com o mínimo de elementos.

Qfwfq fala muito utilizando inúmeras variações possíveis dos recursos disponíveis, léxico, pontuação, conjunções, iterações. Por isso, esses dois contos de $T=0$, “O sangue, o mar” e “Priscila”, são os que mais evidenciam a iminência do contato imprevisto com o não-dizível. São os que intensamente revelam, pela linguagem muito mais caótica e escorregadia do que em todos os outros contos, um mundo escrito pretensamente seguro e confiável, indiscernível do mundo não-escrito, única passagem rumo à historiografia e à poesia do cosmo, que, no entanto, mostra-se aprisionador, falível e risível, como o próprio pensamento e todo o conhecimento humano. A linguagem de Calvino acompanha as metamorfoses desse mundo. A natureza de descontrole e de precariedade da linguagem, acenada nas primeiras cósmicas através de um estilo narrativo que oscilava entre brincadeira e seriedade, sempre contido, ágil, esquemático, centrado na normalidade da linguagem de Qfwfq em contraste com a não-linguagem de seus parentes e vizinhos galácticos, é exibida agora por inteiro no discurso do narrador.

Juntando os fragmentos daqui e dali, é possível resgatar um fio narrativo. Na primeira parte de “Priscila”, Qfwfq era uma célula sem consciência de si ou qualquer outro processo mental, mas que, ainda assim, sabia que havia uma imensidão que o circundava, um fora atravessado por um tempo e um espaço. E estando justamente nessa situação de impossibilidade de realizar qualquer coisa no mundo externo e de posse de escassos

recursos que possibilitassem explorar essas dimensões espaciais e temporais e se divertir com elas, a célula passa a sentir um desejo de movimento e decide *falar*. Os meios que encontra para cumprir seu intento é falar de si mesma, ou melhor, deixar-se falar, um falar-eu, que nada mais seria senão a duplicação cromossômica. O relato de uma mitose celular se transforma em uma tagarelice infundável de descrições de quando Qfwfq se sentia incapaz de ordenar tantas palavras existentes em algo novo, que ainda pudesse levar seu nome. Seu material corporal era sua linguagem, o alfabeto que sabia existir e que seria usado para se expandir, duplicar, “um si mesmo pluricelular e único que conserva entre suas células aquela que, repetindo-se, repete as palavras secretas do vocabulário que somos nós”²⁵⁶.

A língua que Qfwfq cria com base nas letras de que era feito para que existisse a mitose compreende em si mesma, de acordo com seu ponto de vista, todas as sensações e fragmentações características de ser um e ser vários ao mesmo tempo, de se desdobrar em um ser que diz e um ser que é dito. Finalmente ele consegue ocupar a posição de “autor cósmico” que tanto desejava, como criador do alfabeto que desencadearia toda a pluralidade e complexidade de identidades genéticas que residem em todos os seres celulares sob a sigla DNA. Pluralidade e complexidade que advêm, em primeiro lugar, da linguagem com que conta a história, ávida por premissas, sempre direcionada a níveis anteriores de especificação, nunca satisfeita com os pontos de partida da narração, porque julga que há sempre outros melhores: “isto é, eu tinha a sensação de ser habitado; não, de habitar-me; não, de habitar um eu habitado por outros; não, eu tinha a sensação que um outro fosse habitado por outros”²⁵⁷. Movimento retroativo em direção ao passado e ao futuro, pois passado e futuro são, nessa história, indistintos. A mesma paixão de si mesmo como outro é aquela que o move ao encontro de uma Priscila-mulher-atual, possuidora de uma língua mais complexa: “Priscila Langwood, chez Madame Lebras, cent-quatre-vingt-treize Rue Vaugirard, Paris quinzisième”²⁵⁸.

²⁵⁶ Ibid., p.215. “un se stesso pluricellulare e unico che conserva tra le sue cellule quella che ripetendosi ripete le parole segrete del vocabolario che noi siamo”.

²⁵⁷ Ibid., p.211. “cioè avevo il senso d’essere abitato, no: di abitarmi, no: di abitare un me abitato da altri, no: avevo il senso che un altro fosse abitato da altri”.

²⁵⁸ Ibid., p.216. Neste caso específico, o original foi mantido.

Após esse cartão de visitas, Qfwfq, na segunda parte do conto, volta à verdadeira origem de sua história com Priscila, ou à origem de qualquer história narrada, através da linguagem que dá sentido às palavras que ele precisaria usar acima de tudo, “eu” e “Priscila”, os dois elementos da tensão amorosa responsável pelos fenômenos celulares que hoje conhecemos. “Mas, por ora, limitemo-nos a responder à pergunta se eu, entre aspas, e Priscila, entre aspas, somos o nosso patrimônio genético, entre aspas, ou a nossa forma, entre aspas”²⁵⁹. Esta não será a única pergunta que o narrador se coloca. Ainda virão outras tantas, sobre se a relação entre eles se devia aos seus elementos comuns, constitutivos da espécie, ou aos elementos diferenciais; sobre quantos eus e quantas Priscilas estariam envolvidos nesse jogo; ou sobre se eu e Priscila seriam as somas dos caracteres dominantes sempre superiores a zero, herdados dos pais, ou dos caracteres fracassados, acompanhados de um sinal negativo: uma ideia subjacente de paixão como pura matemática. Dois apaixonados como mensagens do passado, de um tempo irrecuperável e sempre relido, que, afinal, já estava sendo esquecido pelo narrador, e do futuro, que nem sabemos se existe, colocando em dúvida a existência desses indivíduos-códigos. Tal argumento imediatamente entra em conflito com a tão realista cena de reprodução entre um Qfwfq-camelo-macho e uma Priscila-camelo-fêmea: “abaixando a corcunda até a altura do meu peito, de modo que eu possa me apoiar e empurrá-la por trás fazendo força com as patas posteriores”²⁶⁰. Outra metamorfose, outra atualização das formas, narrada sempre entre muitas aspas.

O narrador discorre sobre a fusão de um óvulo e um espermatozoide e a inescapável hereditariedade paterna e materna a que os indivíduos sexuais estão condenados, dialogando, desse modo, com as palavras de Sartre e de Borek do início do conto – a imagem de genitores montados a cavalo sobre seus filhos construída pelo primeiro e as formas de filamentos e espirais que giram e se desdobram descritas pelo segundo. Porém, Qfwfq muda as referências, em conformidade com tudo o que já vimos das cósmicas. Seus parâmetros não poderiam deixar de ser aqueles do mundo escrito.

²⁵⁹ Ibid., p.219. “Ma per ora limitiamoci a rispondere alla domanda se io, tra virgolette, e Priscilla, tra virgolette, siamo il nostro patrimonio genetico, tra virgolette, o la nostra forma, tra virgolette”.

²⁶⁰ Ibid., p.226. “abbassando la gobba all’altezza del mio petto in modo che io possa appoggiarmi e spingerti da dietro facendo forza con le zampe posteriori”.

Ele fala de mensagens escritas nos núcleos das células, de linhas espaçadas que se alinham em cromossomos, de palavras nucleares que restam inteiras após a fecundação. Os discursos filosófico e científico dos autores lidos viram pura escritura, dentro de uma escritura que faz questão de iluminar todas as nuances semânticas sugeridas pelas palavras que dispõe sobre o papel (“Para precisar esse ponto me dou conta que voltei a falar em termos gerais, perdendo o terreno conquistado com as precisões anteriores, coisa que geralmente acontece nas histórias de amor”²⁶¹). Uma história de amor sem romantismo, sem loucuras, exacerbada em seu caráter de programação, catalogação de sua existência e de Priscila, como se só repetissem a língua dos pais, avós, bisavós, contando uma história que não viveram e sendo o que não existia, ora mensagens já respondidas, ora mensagens reinterpretadas, ora falsas mensagens.

O caminho até a parte final do conto conduz da nova vida embrionária à morte. Nesse momento é perceptível uma importante mudança, pois Qfwfq já não se detém nas palavras que escolhe para narrar. Seus períodos não mais se estendem longamente, suas palavras se enxugam em considerações sobre a ameaça da complexidade do processo de reprodução e de duplicação dos materiais celulares. A impossibilidade de continuação de um sistema de comunicação simples e com mínimos riscos de falhas produz a multiplicidade, tão permissiva às lacunas e aos entrecruzamentos que atrapalham as mensagens:

Agora a luta é travada entre aqueles que existem e gostariam de ser eternos e nós que não existimos e gostaríamos de existir, mesmo que um pouco. Temendo que um erro casual abra espaço para a diversidade, aqueles que existem aumentam os dispositivos de controle: se as ordens de reprodução resultam do confronto entre duas mensagens distintas e idênticas, os erros de transmissão são mais facilmente eliminados. (...) mas agora o jogo das mensagens cruzadas invadiu o mundo: será essa a brecha pela qual a multidão de nós que não existimos fará sua entrada transbordante.²⁶²

²⁶¹ Ibid., p.209. “Per precisare questo punto m’accorgo che sono tornato a parlare in termini generali, perdendo il terreno guadagnato con le precisazioni anteriori, cosa che spesso succede nelle storie d’amore”.

²⁶² Ibid., p.229. “Ormai la lotta è ingaggiata tra coloro che ci sono e vorrebbero essere eterni e noi che non ci siamo e vorremo esserci, non fosse che per poco. Temendo che uno sbaglio casuale apra la via alla diversità, quelli che ci sono aumentano i dispositivi di controllo: se gli ordini di riproduzioni risultano dal confronto di due messaggi distinti e identici gli errori di trasmissione sono più facilmente eliminati. (...) ma ormai il gioco

Qfwfq não é mais célula, ele se metamorfoseia em cristais, esponjas, fungos, medusas, vegetação com abundantes folhagens. São esses os seres que queriam agora existir e complicar as coisas simples, os funcionamentos básicos, fazendo com que o mundo escrito trabalhe mais arduamente para saldar tantas discontinuidades de um mundo povoado não apenas por animais e vegetais, mas também por máquinas, que querem repetir os mesmos processos dos organismos vivos. As máquinas querem falar, querem narrar o mundo, utilizando recursos que reestabeleçam as continuidades, conectem os inícios e fins, a vida e a morte. Mas tão perigoso quanto esse mundo engruvinhado de pontos desconexos, alerta o narrador, é a crosta pesada e sufocante de signos, sons, traços, números, morfemas que parece prestes a aprisioná-lo. Entra em cena a própria máquina literária, descontrolada e ameaçadora, que precisaria ser interrompida pelo acionar do mecanismo certo, permitindo, então, que ela, como as outras formas de vida, conseguisse se autorreproduzir. Trata-se de conceder a uma criação do homem a capacidade de também possuir linguagem. Este é o final do conto, contado por Qfwfq no momento mesmo em que sentia que sua história estava se fechando sobre ele, enquanto tentava justamente não se encontrar com o término de sua história, sua morte:

O circuito da informação vital que corre dos ácidos nucleicos à escritura se prolonga nas tiras perfuradas dos autômatos filhos de outros autômatos: gerações de máquinas talvez melhores do que nós continuarão a viver e falar vidas e palavras que foram também nossas; e traduzidas em instruções eletrônicas a palavra eu e a palavra Priscila ainda se encontrarão.²⁶³

Ele, mais do que nunca, fala em nome dos homens, referindo-se às máquinas como seres nos quais ele mesmo não se transforma, seres, inclusive, que poderiam ser considerados superiores aos humanos. Toda a polêmica discussão levantada no ensaio “Cibernética e fantasmas” sobre o escritor literário em sua parte humana e não-humana está

dei messaggi incrociati ha invaso il mondo: sarà quella la breccia da cui la folla di noi che non siamo farà il suo ingresso straripante”.

²⁶³ Ibid., p.231. “Il circuito dell’informazione vitale che corre dagli acidi nucleici alla scrittura si prolunga nei nastri perforati degli automi figli di altri automi: generazioni di macchine forse migliori di noi continueranno a vivere e parlare vite e parole che sono state anche nostre; e tradotte in istruzioni elettroniche la parola io e la parola Priscilla s’incontreranno ancora”.

aqui colocada. Talvez a linguagem não esteja descontrolada nessa última parte do conto, bem mais breve que as outras, porque ele admite a prisão que estava criando para si a possibilidade de não ser mais o melhor narrador que já existiu, e a vontade de não terminar sua história, mas ter de fazê-lo. Ele já não poderia mais recomeçá-la quantas vezes quisesse, porque agora era uma corrida contra o tempo, com o intuito de escapar da morte e poder ainda se multiplicar em milhares de outras histórias, ele e suas companheiras, como sempre havia acontecido nas *cosmicômicas*.

Se podemos falar que *As Cosmicômicas* conseguem atingir a esfera mítica da literatura, não devemos pensar em mitos cosmogônicos que inaugurariam possibilidades de pensar o mundo real, físico, instaurando hipóteses ou conclusões definitivas sobre a história universal. Esses contos propõem vários mitos que se somam paradoxalmente, já que não respeitam linearidades cronológicas nem assumem as tendências metodológicas científicas que introduzem, chegando mesmo a se contradizerem (Calvino insere nas narrativas tanto a hipótese do *big bang* quanto a do estado estacionário). O escritor não busca inventar um novo paradigma de compreensão dos comportamentos empíricos. A sua incessante preocupação está em reinventar a história do mundo abrindo possibilidades de contá-la de diversas formas, provocando choques entre elas, fazendo a linguagem acontecer, agir no universo sob diferentes ângulos, escamoteando sua sisudez, até não conseguir mais dela escapar, a não ser com o mito seguinte, e outro, e outro.

Nesse sentido, o mito das *Cosmicômicas* chama-se Qfwfq. Qfwfq não vale como nome de um protagonista, simplesmente. Não simboliza um grupo social que age e pensa como ele, funcionando como elemento catártico. Não é, portanto, um modelo de existência, de conduta, nem um antimito: ele é a possibilidade de criação de todos os modelos e antimitos, a síntese de todos os protagonistas literários e não-literários, porque é capaz de formar toda e qualquer substância, toda e qualquer narração, em qualquer lugar e a qualquer momento. Qfwfq é aquilo que viveu a constituição de cada palavra, sua mutação, seu anacronismo, concentrando em si mesmo, nesse seu nome sem sentido, nem nome próprio nem substantivo comum, a existência de toda a linguagem, seu poder incisivo sobre o mundo e sua faceta risível. É uma fórmula matemática, porém alfabética, que traduz a história milenar em três letras, que criou a própria história e a possibilidade de

existência dessa história, por ter também criado a linguagem. Só que Qfwfq é um impulso criador que erra, que se engana, que age de acordo com sentimentos moralmente condenáveis, ódio, vingança, ciúmes. Se fosse considerado um deus cosmogônico do mundo escrito, seria imperfeito, impertinente, brincalhão, cômico, chato. Mas seria inegavelmente um personagem importante para discutir a cultura ocidental contemporânea, graças à sua capacidade de metamorfose e ao olhar que lança sobre a incontrolável proliferação de signos e sentidos do espaço político e social dominado pela imprensa, pela publicidade, pela vida urbana, pelas tecnologias.

As dezenas de outros personagens também fazem parte de Qfwfq, porque estão sempre em íntima relação com ele, positiva ou negativa, amigável ou de rivalidade, valendo como “não-Qfwqs”, como personagens que escapam ao seu raciocínio, ao *modus operandi* desse núcleo mítico. Podemos vê-los todos em conjunto como uma pluralidade expressa por essa série palindrômica, já que o “caráter” de Qfwfq muda entre os capítulos e suas letras parecem se recombinar e se modificar para formar os nomes dos outros personagens. O mito também se modifica em sua natureza de questionamento do espaço e do tempo e de todos os seus fatores constitutivos, como passado e presente, o eu e o outro, a tensão amorosa, a rivalidade, a sucessão e a destruição. Ele prevê um futuro não exclusivamente de um “nós”, mas também de “outros”, que terão total autonomia. Faz surgir de dentro de si, seguindo as considerações de Bossuet e de Galileu colocadas no início sobre a necessária mutabilidade das formas do mundo, sua própria morte – tema tão camuflado e tão presente nas cosmicômicas de Calvino.

5.

**ÚLTIMAS PALAVRAS
SOBRE CALVINO**

O debate sobre afinidades e incompatibilidades entre literatura e ciência determinou muitos rumos da obra de Italo Calvino, mas evidentemente não responde apenas a questionamentos individuais, nem se caracteriza como especificidade de um período histórico, embora moldado inteiramente às efervescências culturais dos anos 1960 e 1970. O tema serviu como território de disputas teóricas complexas nos jornais e revistas em que Calvino publicava e continua muito atual neste terceiro milênio.

O artigo “The two cultures”, publicado na revista fundada por Vittorini e Calvino e ali mesmo discutido por alguns intelectuais que tentavam deslocar a ciência e a literatura de suas demarcações clássicas, trazia à baila de forma sistemática no ambiente universitário percepções gerais que circulavam a respeito da distância abissal que separava cultura humanista e cultura científica na modernidade, altamente especializada. Entretanto, a própria figura de cientista-romancista de seu autor, Charles Percy Snow, continha em si as controvérsias necessariamente implicadas no debate, que ganhou força tanto no âmbito acadêmico quanto nos meios de comunicação impressos, radiofônicos e televisivos. No duplo papel de físico e de ficcionista, Snow mostrou não ser tão simples determinar o que é ciência e o que é literatura, e encontrar maneiras de uni-las, vencendo barreiras historicamente estabelecidas. Discutir as duas culturas é particularmente polêmico, porque envolve equilíbrios difíceis, tomadas de posição muito incisivas e, conseqüentemente, reações e desagravos entre os representantes de um e outro lado. E, no caso da literatura, os riscos da artificialidade de textos ficcionais com explícita entonação científica, que teriam submergido o próprio Snow romancista²⁶⁴.

Calvino não era cientista, nem um teórico da literatura. Mas ele também viveu esses impasses entre seu exercício como ensaísta, editor, crítico, e seu exercício como narrador. Uma característica marcante de seu percurso pelas principais questões do debate é a pendularidade de seus argumentos, ora afeitos à reflexão sobre a proximidade entre

²⁶⁴ Seu romance *The new men*, por exemplo, quando publicado na tradução italiana, recebeu a seguinte opinião taxativa de Gabriele Armandi (1965, p.8): “Podemos (...) concluir, também tranquilamente, que, para o bem e a paz de todos, o cientista deve ser cientista e o romancista não deve se enfarinhar de noções científicas pelo simples gosto e pela moda de ‘completar’ sua cultura humanista”. Segundo essa opinião, Snow era um fracasso como escritor, e seu livro mais recente apenas ressaltava a mediocridade dos anteriores.

ciência e literatura, ora defensores de sua singularidade. Perscrutando ainda os meandros de sua produção ensaística e epistolar durante um arco de duas décadas, vimos que o movimento era oscilatório, o que, a nosso ver, é muito positivo, porque significa que as afirmações não se fecham, as complexidades são respeitadas e os diálogos entre elementos díspares são pensados e valorizados. Porém, a oscilação geralmente comprometia um dos lados. Calvino queria em muitos momentos fechar a discussão, acertar o ângulo de observação, extremizar racionalmente as direções desconexas. Acumulando mais e mais subsídios das teorias cibernéticas, etnográficas, semiológicas, ele queria fazer crítica literária e escrever literatura assumindo explicitamente esse campo de relações. O estruturalismo rendeu-lhe muitas operações interpretativas. Leu muitos romances com sua ajuda. E, indiscutivelmente, fez suas histórias cósmicas passarem inteiramente por dentro desse labirinto teórico.

A ambivalência de falar das duas linguagens em um mesmo pensamento, através de um mesmo conjunto de forças e intenções, com a consciência dos riscos teóricos e metodológicos de tal postura, foi plenamente vivida por Calvino, como urgência imposta pela segunda metade do século XX. Seu posicionamento conduziu a uma leitura de seus interesses como literato pela ciência bastante usual: *ele gostava de ciência por ser uma linguagem precisa e concreta*, justamente por ser um escritor que sempre apostou em uma literatura como clareza e síntese. Assim como também se tornou consensual na crítica afirmar que o que foge a esse domínio, como, por exemplo, a comicidade de sua escritura, é o caráter anticientífico ou humano. Vimos que é possível pensar de outro modo, dispor os termos de outra forma, porque Calvino conseguiu escapar desse binarismo em diversos momentos.

Que suas leituras científicas, os estudos historiográficos e etnológicos, as análises semiológicas, as pesquisas cibernéticas e genéticas que tanto lhe interessaram, tenham lhe revelado objetividade, economia de estilo e transparência é inegável. Mas não é suficiente. Muitos de seus textos não restringiram a ciência a um sistema fechado sobre o mundo, construído sobre uma linguagem unicamente objetiva. Calvino foi um observador atento das nuances, dos pontos em aberto, do giro em falso do discurso límpido que revela novos ângulos e parece pôr todo o raciocínio a perder. Calvino foi admirador de Galileu.

Também essa ciência, e não apenas as últimas descobertas aeroespaciais, estava em seu horizonte. E a ciência de Lucrécio e de Ovídio, ainda mais diferentes e também poéticas. A leitura que fez da ciência foi sempre, de partida, uma leitura literária.

Pudemos concluir dos argumentos que apresentava em seus ensaios que a manipulação da língua realizada pela literatura não se igualava a mais nada. Só a narratividade ficcional proporcionaria a sensação mais íntima e em último grau com as palavras. Ainda assim, concluímos que ele apareceu em seus textos muito mais como um crítico que se sentia à vontade com a cientificidade literária do que com sua literariedade, sua *especificidade* de dar voz a algo pela *extrapolação exclusiva* da linguagem ficcional, sua diferença em relação às outras vozes (que dela também fazem parte), como a científica, a filosófica ou a política. Aventamos como hipótese para tal postura seletiva a ideia de que não era possível falar do “mito” como se falava da “máquina” da linguagem literária. Não era possível especificar com exatidão as forças criativas em jogo tanto quanto os modelos narrativos e mentais subjacentes às narrativas de Borges, Perec ou Queneau. Era mais seguro manter o movimento de pensar a ciência e a literatura como linguagens que se mesclam constantemente, pelo fato de a própria linguagem possuir ciência e literatura funcionando dentro de si, como regularidade matemática, do que enfrentar os efeitos estéticos de uma linguagem fortemente comprometida com sua própria renovação e superação, com sua particularização em relação à linguagem comum, cotidiana (que impregna diariamente os meios de comunicação), bem como desejosa de enfrentar o “fora” da linguagem como nenhuma outra.

Mas ele percebeu que isso não era suficiente. Se deslocou a literatura e a ciência para observá-las sob novos ângulos e acabou simplesmente por inverter os papéis, cientificizando demais a criação artística, o que é problemático, conseguiu também entender que nem todos os melhores instrumentos lógicos do mundo esgotam as possibilidades imprevisíveis de sua existência. O tabuleiro de xadrez era essencial para olhar, recortar, artificializar a realidade, mas era insuficiente. Fato que o incomodava muito, fazia-o prontamente criar outras dicotomias: mas não o deixava ingênuo e cego aos desafios.

Ele incansavelmente quis experimentar. E sua obra, ensaios, cartas, contos, é prova de que o movimento de vai-e-vem, pleno de incertezas, atingiu de forma lúcida e profunda problemas que extrapolam o binarismo. Ao mesmo tempo, no universo das questões especificamente literárias, relativas à autoria e à língua, ele radicalizou suas opiniões com o passar dos anos. O humano, o imprevisível, o não-dito se tornam sistemas mais maquínicos e acelerados, estimulando pontos de vista céticos. São os signos, traços, letras, páginas de papel que servem como espaço narrativo, mais do que o cosmo, tornando o tempo todo escrito o mundo não-escrito, tornando-o o tempo todo humano, social, cultural, e tornando-o alvo de piadas, gozações, duplos sentidos, jargões conhecidíssimos e desgastados.

Parece que não falamos de literatura em alguns momentos que retomamos suas ideias. Sua fixação eram as estruturas, os esqueletos de montagem, as bases fundantes, os mitos em sua aceção mais modelar e universal. A ciência, portanto, não seria hermética e unicamente objetiva, mas suas lições para a literatura eram, sobretudo, o raciocínio indutivo e dedutivo ou as leis de ação e retroação. A literatura deveria se abrir à objetividade mais comprovável e mensurável. Assim, parece que Calvino foi muito perspicaz em identificar os problemas de sua época e tentar explorar os caminhos do labirinto que se forma constantemente, na vida e na literatura, mas ele parece tentar sair pela passagem errada. Muitas de suas colocações como ensaísta são realmente precisas e nunca perdem o foco das questões mais atuais e controversas, envolvendo frequentemente conceitos complicados, como o da própria linguagem. Mas a saída encontrada por ele é quase sempre o esquema simplificado, o olhar estruturalista, a ciência mais específica, a literatura mais aberta ao jogo da recombinação.

Como narrador, sua opção foi pelo riso que descontrói e que recria continuamente constatações apreensivas sobre o mundo. Qfwfq se dizia invencível em traçar signos, formar conchas, elaborar apostas, nomear cores, permanecendo constantemente resguardado de possíveis faltas ou anomalias. Proteção que logo se quebra. O cômico traz a autoironia, a crítica aguda, a chance de pensar diferente. Nascido da extrema seriedade de um projeto de literatura muito inteligente, cerebral, refinado, expresso com maestria de cientista, o riso desfazia a postura racionalista do narrador cosmicômico (e

do próprio estilo de Calvino), soltando as amarras de seu discurso para tratar da multiplicidade. As mais belas passagens cosmiômicas são aquelas em que surge inesperadamente a concomitância de personagens, signos, espaços e tempos, em que não se determina cronologicamente uma sequência de acontecimentos, dando a impressão de que a ancestralidade está na atualidade e a atualidade na ancestralidade. A apresentação de Qfwfq como célula em processo de mitose e como um camelo caminhando sobre o deserto, acompanhado por sua fêmea reencontrada imediatamente em uma mulher que vive em Paris e que tem por sobrenome Langwood, ao contrário da bela sra. Ph(i)NK_o, nunca mais vista na figura de alguém atual, e que deixa saudades, tão diferentemente do dr. Cècere, por sua figura repugnante que só merecia ser cravejada por “eu-projetéis”, ou talvez “eu-sardinhas”, as mesmas sardinhas espremidas do ponto originário de todo o universo... São valiosos esses momentos em que Calvino conseguiu, com agilidade, leveza, esperteza, emaranhar-se na descontinuidade, narrar tempos incompatíveis, falar da coexistência de atemporalidades e assistematicidades descontroladas. O jogo que fluía tão bem perdeu a graça para Qfwfq em diversas situações, porque *ele* estava perdendo. Sua derrota era o descontrolo.

Por isso, foi imprescindível enfrentar o *mito* como uma das noções mais difíceis de fazer significar dentro do discurso de Calvino, mas uma das mais importantes. Ele não era unívoco, mas, aos poucos, no percurso entre dezenas de textos, foi ganhando contornos mais precisos. Constituiu-se durante a pesquisa como um ponto fundamental da discussão sobre ciência e literatura, porque é tanto ciência quanto literatura, tanto forma e modelo quanto desregramento da linguagem. Nossos esforços foram justamente mostrar o valor da indissociabilidade entre o mito e a máquina, entre o fantasma e a cibernética: o mito como impulso, pulsão, fantasma, inconsciente incessantemente arremessado para longe da linguagem porque ela é sua inimiga, como se a escrita, a letra fosse sempre um obstáculo ao acesso direto à verdade do mito; mas também o mito como algo acessado justamente pela linguagem, pela dilaceração da linguagem na escrita que liberta, tomando a letra como única possibilidade de aproximação ao mito. Pré-forma e forma *indistinguívelmente, indefinidamente*. Velhos fantasmas tornados psicanaliticamente significantes de medos terríveis, mas fantasmas ainda mais velhos, anteriores aos próprios medos e desejos, à

própria escrita, que se projetam para fora o tempo todo, sobre a folha branca de papel de Mallarmé, sobre a tela de Pericoli, a argila de Reinhold, o filme fotográfico de Paolini, até alcançarmos a silhueta impressa na ricota lunar, as pegadas na areia e a tatuagem sobre a pele de Qfwfq. Lugares e instantes da apresentação fugaz dos mitos.

A página branca de Qfwfq passou a não controlar mais a abundância e o ritmo das vírgulas, dos parênteses, dos sinônimos, dos travessões, das interpolações, enfim, dos muitos e muitos signos que compõem a linguagem, polissêmicos demais ou sem sentido algum, tanto faz. Ao contrário dos mitos clássicos da Antiguidade, fechados a qualquer mudança, restritos à repetição eterna dos mesmos valores e ensinamentos (e era justamente essa sua força poética), os mitos da atualidade são as tentativas de fazer com que passado e futuro sejam um só, e, para isso, tendem à projeção, à ultrapassagem contínua dos limites do labirinto do dizível. Não querem dizer o mesmo, querem dizer o que nem é possível dizer, ou o que não o foi até então.

Uma ressalva, porém, deve ser feita. Questionamos os insistentes binarismos criados por Calvino, mais explícitos nos textos não-ficcionais do que nos ficcionais, mas também aí existentes (os pares de rivais, a disputa nos triângulos amorosos, o discurso literário do início do conto e o discurso literário do restante da história, o vencedor e o vencido, o mundo escrito e o não-escrito), e mantidos na crítica à sua obra, com o objetivo de defender a possibilidade de, a despeito de sua neurose científica-estruturalista, encontrar aberturas para pensar as complexidades literárias irreduzíveis a simples fórmulas matemáticas. Entretanto, mantivemos em nosso discurso os termos tradicionalmente opositivos, como máquina e fantasma ou ciência e mito, por razões metodológicas, de constructo teórico, para que as distinções pudessem ser mapeadas. Na verdade, a própria linguagem crítica tende à ordem e não supre a necessidade de embaralhar os polos. Calvino também teve de se cercar, em “Cibernética e fantasmas”, de muitas noções distintas para tentar expressar o que queria. Apesar das dificuldades de escapar dos binarismos, vale insistir que o que importa é a transição indescritível, a permanente metamorfose do fantasma em máquina, do autor de posse de suas pretensões racionais em autores míticos inumeráveis, do leitor literário em cientista literário, sentida o tempo todo por Calvino, mais como angústia do que como prazer.

O desafio da separação entre ciência e literatura não é recente e ainda gera importantes discussões. Pode-se considerar que ela se tornou mais violenta durante o período romântico, quando a revolução industrial e técnica dividiu as opiniões sobre a importância dos saberes de modo mais ferrenho. Em 1880, Thomas Huxley escreveu o ensaio “Science and Culture” para defender a superioridade do conhecimento científico na formação e educação inglesa, obtendo como resposta, dois anos depois, a refutação dessa contraposição por parte de Matthew Arnold, poeta e crítico britânico que afirmava, em “Literature and Science”, que a literatura fazia conhecer o mundo tanto quanto a ciência. Algumas décadas adiante, F. R. Leavis, outro crítico literário britânico, atacou os argumentos de C. P. Snow em “Two cultures?”, classificando-o como um literato de péssima qualidade e um tecnocrático que simplesmente assistia ao processo de quantificação da experiência humana. Essa polêmica envolve ainda muitos outros nomes, retomados, inclusive, por estudos recentes, que possibilitam ampliar o alcance das questões trazidas pela obra de Calvino.

I classici e la scienza, por exemplo, organizado pelo professor de Literatura Latina Ivano Dionigi, da Universidade de Bolonha, e publicado em 2007, reúne diversas contribuições sobre a ciência tal como vista por autores antigos, clássicos gregos e latinos, e autores contemporâneos, imersos na era do Dna. Algumas recuperam os germes históricos do debate sobre as culturas, enquanto outras exploram a concepção platônica de alma e as considerações de Lucrécio sobre os átomos. A coletânea dá voz a humanistas e cientistas, a fim de provar a importância de uma cultura abrangente e erudita também para aqueles envolvidos exclusivamente com ciência, como o médico, o biólogo e o matemático.

Já em 2010, o também professor da Universidade de Bolonha Remo Ceserani publicou *Convergenze – Gli strumenti letterari e le altre discipline*, estudo focado no interesse que a literatura desperta nas demais áreas do conhecimento. A motivação de base é o crescimento da influência da linguagem e das práticas narrativas no trabalho dos cientistas, historiadores, advogados e outras profissões derivadas desses campos. Ceserani tenta mapear tendências gerais de um território disciplinar que julga comum e que se mostra permeado por migrações e contaminações, oferecendo certo prestígio à literatura e à crítica literária, paradoxalmente desvalorizadas nos programas curriculares das ciências

humanas. O pesquisador ainda discute brevemente as propostas estéticas do Oulipo e cita algumas contribuições de Calvino para o repertório literário combinatório e exponencial do grupo. Por fim, uma observação sua que se destaca é a particularidade da cultura italiana em relação às demais, visto que na historiografia e na crítica literárias comumente produzidas na Itália sempre houve espaço, segundo ele, para a tradição tanto filosófica quanto científica, o que possibilita englobar no discurso sobre a prosa e a poesia reflexões de figuras importantes como Vico, Maquiavel e Galileu. O hibridismo de culturas aparece como inatismo da tradição italiana.

Citamos ainda *Racconti matematici*, uma das muitas coletâneas ficcionais organizadas para mostrar como os escritores se mobilizaram e ainda se mobilizam para pensar a literatura junto com outras disciplinas. Na introdução ao volume, Claudio Bartocci destaca em que medida conceitos tão essenciais para a matemática, como o infinito, a autorreferencialidade, as regras geométricas e os universos paralelos, instigaram fortemente os escritores. Aliás, os mesmos escritores de que falamos aqui. Foram selecionadas duas narrativas cosmiômicas de Calvino, “Quanto apostamos” e “O conde de Montecristo”, dois contos de Borges, “O livro de areia” e “Exame da obra de Herbert Quain”, além de um Queneau, um Eco, um Enzensberger e outros. Colocados em conjunto, esses textos fortalecem a sensação de que a literatura pode falar de ciência, interessar-se por ciência, jogar com os pressupostos “clássicos” da ciência, mas também que a literatura não gosta de ciência apenas como “assunto”, nem quer se parecer com ela. Usufrui de seus mecanismos e imagens sabendo-se outra coisa.

Como consideramos a preocupação duradoura de Calvino com seu projeto cosmiômico, formado por narrativas que se transformam e fazem ver diferentes Qfwfq, em aceleração e mutação, deformando-se e admitindo dentro de si o risco da morte, poderíamos continuar o debate em *Palomar*. Conhecemos na pesquisa algumas das preocupações de Palomar a respeito do mapeamento do mundo, de uma matematização dos fenômenos e sua posterior compreensão e fruição, nos episódios da leitura da enciclopédia e da reflexão sobre Michelângelo, não publicados no livro de contos. Há muitas outras histórias de Palomar também disponíveis a uma leitura que busque relações entre ciência e literatura. Esse personagem está sempre tangenciando comportamentos contemplativos ou

despretensiosos, que não respondam a intenções planejadas e façam simplesmente com que se “viva a vida”, mas ele dificilmente consegue escapar de seu mais forte traço de personalidade: pensar cada coisa em todas as suas consequências, em um movimento sem fim, cansativo, frustrante. É muito mais perspicaz e silencioso do que Qfwfq. E se diverte muito menos. Palomar faz de cada objeto, cada cena cotidiana, cada acontecimento pontual, nas ruas, lojas, praças ou em sua própria casa, um microcosmo em si – não mais aquele das grandes proporções de Qfwfq, mas ainda assim infinito, aterrorizante, inesgotável.

Talvez pudéssemos dizer que Palomar é puro pensamento, que já está definitivamente dentro da linguagem, não podendo mais percebê-la sob ângulos próximos ou distantes, senti-la e apalpá-la como Qfwfq fazia. Percebe o tempo todo que a prisão de sua própria mente está prestes a capturá-lo de uma vez por todas, e parece ainda querer tirar proveito dessa máquina cheia de lógica, regras, recortes precisos de observação do mundo, tentando com ela descrever, descrever, descrever indefinidamente, mas aprende, ao longo do livro, que já está dominado por suas reflexões tensas e inconclusivas. Seu último plano é realizar algo definitivo antes da morte. A morte veio primeiro.

Também nas *Cosmicômicas* sentimos a presença da morte. Há muito desperdício de matéria e de energia para que as formas do mundo se renovem e se mantenham. Espécies desaparecem, outras se adaptam, outras ainda ficam esquisitas, no meio do caminho. Qfwfq foi exemplo de todas elas, nasceu e morreu repetidas vezes, foi passado e futuro, autor e espectador, vencedor e perdedor, seguindo aquela lógica de um dos grandes sábios da obra de Calvino, Montezuma. *Só vence quem pensa o inimigo*. Todo o mundo não-escrito se configura frequentemente como inimigo de Calvino, desafiador, desconhecido, linguagem a ser decifrada. A escrita é a arma mais adequada à concretização do plano de Montezuma. Até que ela também aja em prejuízo desse plano, sendo repetitiva, obsoleta, vazia. Novos fantasmas precisam, então, rondá-la.

Qfwfq e Palomar, conforme pensam e falam, mudam. Literatura e ciência como modos de ver o mundo e como linguagens, com afinidades entre si e com especificidades intransponíveis, também estão em constante revolução.

6.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
E BIBLIOGRAFIA GERAL**

6.1. Livros e artigos

ALMANZI, G. Il mondo binario di Italo Calvino. **Paragone**, XXII, n.258, pp. 95-110, ago. 1971

ANTONELLO, P. **Il ménage a quattro**. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento. Firenze: Il Monnier, 2005

ARIOSTO. **Orlando furioso**. Milano: Mondadori, 1995

ARMANDI, G. Lo scienziato romanziere. **Il Mondo**, Roma, p.8, nov. 1965

ARNOLD, M. "Science and literature". In: __. **The works of Matthew Arnold**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960-77, vol. IV, pp.317-328

BALDACCI, L. Nei racconti di Calvino la vita diventa un'ipotesi. **Epoca**, Milano, p.81, dez. 1967

BALZAC, H. **Oeuvres complètes**. Paris: L. Conard, 1929

BARANELLI, L.; FERRERO, E. (cura di) **Album Calvino**. Milano: Mondadori, 1995

BARENGHI, M. Il fiabesco nella narrativa di Calvino. In: FRIGESSI, D. (cura di). **Inchiesta sulle fate**. Italo Calvino e la fiaba. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988

_____. Introduzione. In: CALVINO, I. **Saggi 1945-1985**. Milano: Mondadori, 1995, vol.I, pp.IX-LXXIII

_____. La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino. In: BOTTA, A.; SCARPA, D. **Italo Calvino newyorkese**. Cava de Tirreni (Salerno): Avagliano Editore, 2002, pp.27-40

BARTHES, R. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1994, vol.II

BARTOCCI, C. (a cura di). **Racconti matematici**. Torino: Einaudi, 2007

BELPOLITI, M. Il foglio e il mondo I. **Nuova Corrente**, Genova, XL, n.112, pp.355-378, 1993

_____. Il foglio e il mondo II. **Nuova Corrente**, Genova, XLI, n.113, pp.215-242, 1993

_____. (cura di) **Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura.** Riga 9. Milano: Marcos y Marcos, 1995

_____. **L'occhio di Calvino.** Torino: Einaudi, 2006

_____. **Settanta.** Torino: Einaudi, 2001

BENEDETTI, C. **Pasolini contro Calvino.** Per una letteratura impura. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

BERARDINELLI, A. Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo. In: _____. **Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione.** Macerata: Quodlibet, 2007, pp.91-109

BERGERAC, C. **Les états et empires de la lune et du soleil.** Paris: Honoré Champion, 2004

BERIO, L. La musicalità di Calvino. In: MONDELLO, E. **Italo Calvino.** Pordenone: Edizioni Studio tesi, 1990, pp.161-4

BERTONE, G. **Il castello della scrittura.** Torino: Einaudi, 1994

BLANCHOT, M. La conquista dello spazio. **Il Menabò,** Torino, n.7, pp.10-13, 1964

BLASUCCI, L. **Leopardi e i segnali dell'infinito.** Bologna: Il Mulino, 1985

BOCCACCIO, G. **Il Decamerone.** Genova: Formiggini, 1913

BOCELLI, A. Fantasie di Calvino. **Il Mondo,** Roma, p.8, fev. 1966

BORGES, J. **Ficções.** São Paulo: Globo, 2001

BOSELLI, M. Ti con zero o la precarietà del progetto. **Nuova Corrente,** Genova, XVI, n.49, pp.129-150, 1969

BOTTA, A.; SCARPA, D. (cura di). **Italo Calvino newyorkese.** Cava de Tirreni (Salerno): Avagliano Editore, 2002

BRIGANTI, P. La vocazione combinatoria di Calvino. **Studi e problemi di critica testuale,** Bologna, XXIV, pp.199-225, 1982

BRIGNETTI, R. **Il gabbiano azzurro.** Torino: Einaudi, 1967

BUCCIANTEINI, M. **Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo.** Roma: Donzelli editore, 2007

- BURLAND, C. **Montezuma signore degli Aztechi**. Torino: Einaudi, 1976
- CALASSO, R. **La rovina di Kasch**. Milano: Adelphi Edizioni, 1983
- CALIFANO, M. B. **Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura**: quattro saggi su Italo Calvino. Firenze: Le Lettere, 1993
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990
- _____. **Assunto encerrado**. São Paulo: Cia das Letras, 2006
- _____. **A trilha dos ninhos de aranha**. São Paulo: Cia das Letras, 2004
- _____. **Fábulas italianas**. São Paulo: Cia das Letras, 1992
- _____. **Fiabe italiane**. Milano: Mondadori, 2000
- _____. **I libri degli altri**. Torino: Einaudi, 1991
- _____. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Milano: Mondadori, 1947
- _____. **Lettere 1940-1985**. Milano: Mondadori, 2000
- _____. **O caminho de San Giovanni**. São Paulo: Cia das Letras, 2000
- _____. **O castelo dos destinos cruzados**. São Paulo: Cia das Letras, 1991
- _____. **O dia de um escrutinador**. São Paulo: Cia das Letras, 2003
- _____. **Os nossos antepassados**. São Paulo: Cia das Letras, 1999
- _____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia das Letras, 1993
- _____. **Prima che tu dica “Pronto”**. Milano: Mondadori, 2011
- _____. **Romanzi e racconti**. Milano: Mondadori, 2005, 3v.
- _____. **Saggi 1945-1985**. Milano: Mondadori, 1995, 2v.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 2000
- _____. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Cia das Letras, 2001
- _____. **Todas as cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

_____. **Tutte le cosmicomiche.** Milano: Mondadori, 2011

_____. **Um general na biblioteca.** São Paulo: Cia das Letras, 2001

CAPOZZI, R. Mitopoiesi come ripetizione e differenza: “Cosmicomiche vecchie e nuove”. **Studi novecenteschi.** Pisa, XV, n.35, pp. 155-171, jun.1988

CARDANO, G. **De Consolatione.** Venezia: Apud Hieronymum Scotum, 1542

_____. **Liber de ludo aleae.** Milano: Franco Angeli, 2006

CASES, C. Non raggiunge mai grandi vertici. **Wimbledon**, I, n.4, p.2, jun.1990

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

CESERANI, R. **Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline.** Milano: Mondadori, 2010

C'è ancora la possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele del Giudice. **Pace e Guerra**, I, n.8, pp.24-26, nov.1980

CLERICI, L; FALCETTO, B. (cura di) **Calvino & il comico.** Milano: Marcos y Marcos, 1994

CORTE, A. Moravia e il romanzo. **Il Mondo**, Roma, XVII, n.50, fez.1965

CORTI, M. Una meravigliosa scrittura limpida. **Wimbledon**, I, n.4, p.4, jun.1990

DEIDIER, R. **Le forme del tempo.** Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino. Palermo: Sellerio, 2004

DEL GIUDICE, D. Un écrivain diurne. **Magazine littéraire**, Paris, n.274, pp.26-29, fev.1990

DIAZ, B. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.** Madrid: Espasa Calpe, 1997

DIDEROT, J. **Jacques le fataliste.** Paris: Bookking, 1993

DIONIGI, I. (a cura di). **I classici e la scienza. Gli antichi, i moderni, noi.** Milano: BUR, 2007

DOSSENA, G. Quando giocava con le parole. **Wimbledon**, I, n.4, p.5, jun.1990

ECO, U. Del modo di formare come impegno sulla realtà. **Il Menabò**, Torino, n.5, pp.198-237, 1962

ENZENSBERGER, H. M. **Il mago dei numeri**. Un libro da leggere prima di addormentarsi, dedicato a chi ha paura della matematica. Torino: Einaudi, 2005

FALASCHI, G. (cura di) **Atti del Convegno Internazionale Italo Calvino** (Firenze, 26-28 febbraio 1987). Milano: Garzanti, 1988

_____. Italo Calvino. **Belfagor**, XXVII, n.5, pp.530-558, 1972

FELICE, M.L. Le cosmicomiche di Calvino come parabole epistemologiche. *Problemi*, n.64, pp.122-141, out.1982

FERRATA, G. Le due strade di Italo Calvino. **Rinascita**, XXIII, n.4, pp.39 e 41, jan.1966

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

FINK, G. Ti con zero. **Paragone**, XIX, n.216/36, pp.149-153, fev.1968

FORTINI, F. Non ha mai avuto qualità da romanziere. **Wimbledon**, I, n.4, p.2, jun.1990

FOUCAULT, M. Qu'est-ce q'un auteur?. In: _____. **Dits et écrits: 1954-1969**. Paris: Ed. Gallimard, 1994, vol.1, pp 789-821

FOURNEL, P. I quaderni degli esercizi. In: BOTTA, A.; SCARPA, D. (cura di). **Italo Calvino newyorkese**. Cava de Tirreni (Salerno): Avagliano Editore, 2002, pp.15-25

FRAZER, J. **The golden bough**. A study in magic and religion. New York: Cosimo, 2009

FRITOLI, L. E. O cósmico e o cômico: ciência e ficção na poética de Calvino. **Outra Travessia** – Revista de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, n.12, pp. 30-44, 2011

FRUTTERO, C.; LUCENTINI, F. Il nostro uomo su Deneb. In: BELPOLITI, M. (a cura di) **Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura**. Riga 9. Milano: Marcos y Marcos, 1995, pp.180-3

FRUTTERO, C.; SOLMI, S. **Le meraviglie del possibile**. Torino: Einaudi, 1958

GADDA, C. **Meditazione milanese**. Milano: Garzanti, 2002

_____. **Quer pasticciaccio brutto de via Merulana**. Milano: Garzanti, 2011

GALILEI, G. **Dialogo dei massimi sistemi**. Milano: Mondadori, 2003

_____. **Il saggiaatore**. Roma: Feltrinelli, 2008

GALIMBERTI. “Il Copernico”: uomo e natura in commedia. In: GARBUGLIA, R. (cura di). **Il riso leopardiano. Comico, Satira, Parodia**. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1998, pp.385-391.

GARBOLI, C. La bellezza della “Strada”. **Wimbledon**, I, n.4, p.5, jun.1990

GARBUGLIA, R. (cura di). **Il riso leopardiano. Comico, Satira, Parodia**. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1998

GOLINO, E. Le Cosmicomiche. **Tempo Presente**, pp.99-101, abr. 1966

_____. L’ultimo Calvino: linguaggio e silenzio. **Mondo operaio**, n.2, pp.37-40, abr. 1968

GRAMIGNA, G. Le cosmicomiche. **La Fiera letteraria**, XLI, n.3, pp.18-9, jan.1966

GUERINI, A.; MOYSÉS, T. Calvino e suas afinidades eletivas: o *Zibaldone* em *Lezioni americane*. **Outra Travessia** – Revista de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, n.12, pp. 167-183, 2011

GUGLIELMI, A. Calvino e Galileo. **Quindici**, Roma, IV, n.8, p.III., mar. 1968

GUGLIELMI, G. Recensione a *Ti con zero*. **Rendiconti**, n.17/18, pp.459-460, mai. 1968

HARRIS, M. **Cannibali e re**: Le origini delle due culture. Roma: Feltrinelli, 2007

HUME, K. La commedia cosmica di Calvino: una mitografia per l’età della scienza. **Nuova Corrente**, IC tomo I, XXXIV, n. 99, pp.85-106, 1987

HUXLEY, T. Science and Culture. In: _____. **Collected essays**. London: Methuen, 1893-1902, vol.III, pp.134-159

IOZZI, A. **Calvino ensaísta**: o Percurso Crítico de Italo Calvino em “Una pietra sopra” e “Collezione di sabbia”. 2005. 184 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LAURENZI, C. Il più grande? Ma siamo pazzi? **Wimbledon**, I, n.4, p.3, jun.1990

LEAVIS, F. R. **Two cultures? The significance of C. P. Snow**. Richmond Lecture. Cambridge: Downing College, 1962

LEOPARDI, G. Operette morali. In: _____. **Poesie e Prose**. Milano: Mondadori, 2000, vol.II, pp.3-279

_____. **Zibaldone di pensieri**. Milano: Mondadori, 1999, 3vol.

LE TELLIER, H. **L'Esthétique de L'Oulipo**. Paris : Le Castor Astral, 2006

LEVI, P. **Il sistema periodico**. Torino : Einaudi, 1975

LEVI-STRAUSS, C. **Anthropologie structurale**. Paris : Plon, 1958

_____. **Le regard éloigné**. Paris: Plon, 1983

_____. **Mythologiques**. Paris : Plon, 1971, 4vols.

_____. **Tristes tropiques**. Paris: Plon, 2010

LUCCIONI, G. (org.) **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977

LUCREZIO. **La natura delle cose**. Roma: Newton & Compton Editori, 2000.

MAGRELLI, V. Delirio matematico e ragione poetica. **Wimbledon**, I, n.4, p.5, jun.1990

MANGANARO, J.-P. **Italo Calvino**. Paris: Editions du Seuil, 2000

MANGANELLI, G. **Nuovo commento**. Torino: Einaudi, 1969

MANZONI, A. **I promessi sposi**. Milano: Mondadori, 2006

MAUPASSANT, G. **Pierre et Jean**. Paris : Bookking, 1993

MILANESE, C. Dal processo combinatorio alla teoresi mitopoietica. **Il Caffè**, XVI, n.2-3, pp. 212-219, jul.1969

MILANINI, C. Introduzione. In: CALVINO, I. **Romanzi e racconti**. Milano: Mondadori, 2001, vol.II, pp.XI-XXXVI

MONDELLO, E. **Italo Calvino**. Pordenone: Edizioni Studio tesi, 1990

MONOD, J. **Le Hasard et la nécessité**. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne. Paris : Editions du Seuil, 1971

MONTALE, E. **Il secondo mestiere**. Milano: Mondadori, 1996, vol.I

MORANTE, E. **La storia**. Torino: Einaudi, 2005

MOREIRA, M. E. R. **Saber narrativo**: proposta para uma leitura de Italo Calvino. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007

ORLANDI, E. **Oltre il limite: contrainte e tensione creativa in Italo Calvino**. Verona: Aemme edizioni, 2008.

ORTES, G. **Calcolo sopra la verità della storia e altri scritti**. Genova: Costa e Nolan, 1984

OVIDIO. Le metamorfosi. In: _____. **Opere**. Torino: Einaudi, 2000, vol. II, pp.1-1610.

PALAZZESCHI, A. **Il buffo integrale**. Milano: Mondadori, 1966

PAVESE, C. **I capolavori**. Torino: Einaudi, 2008

_____. **La letteratura americana e altri saggi**. Torino: Einaudi, 1951

PEREC, G. **Cahiers de charges de La vie mode d'emploi**. Paris : Cadeilhan ; CNRS: Zulma, 1993.

PONTIGGIA, G. Troppo influenzato dalle correnti critiche. **Wimbledon**, I, n.4, p.3, jun.1990

PORRO, M. Letteratura come filosofia naturale. In: BELPOLITI, M. (a cura di) **Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura**. Riga 9. Milano: Marcos y Marcos, 1995, pp.253-282

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. **La nouvelle alliance**: Métamorphose de la science. Paris: Gallimard, 1979

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984

QUENEAU, R. **Exercices de style**. Paris: Gallimard, 2008

_____. **Les fleurs bleues**. Paris: Gallimard, 2007

_____. Petite cosmogonie portative. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1989, pp.197-238

_____. Science and literature. **Times Literary Supplement**, pp.863-4, sept. 1967

RAIMONDI, E. **Scienza e letteratura**. Torino: Einaudi, 1978

REA, D. Da “Ti con zero” in poi l’ho abbandonato. **Wimbledon**, I, n.4, p.3, jun.1990

Revue Esprit. Le mythe aujourd'hui, n.402, avr. 1971

ROSCIONI, G. **La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda.** Torino: Einaudi, 1969

_____. La trilogia è un capolavoro. **Wimbledon**, I, n.4, p.4, jun.1990

SADE, M. **Oeuvres.** Paris: Gallimard, 1995

SANTAGATA, M. **Quella celeste naturalezza.** Le canzoni e gli idilli di Leopardi. Bologna: Il Mulino, 1994

SANTILLANA, G. de. **Fato antico e fato moderno.** Milano: Adelphi Edizioni, 1985

_____. ; DECHEND, H. von. **Il mulino di Amleto.** Saggio sul mito e sulla struttura del tempo. Milano: Adelphi Edizioni, 2009

SCARPA, D. Autobiografia di una conchiglia. In: BELPOLITI, M. (cura di) **Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura.** Riga 9. Milano: Marcos y Marcos, 1995, pp.304-317

SCIASCIA, L. **Il contesto.** Torino: Einaudi, 1971

SNOW, C.P. **The two cultures. And a second look.** London: Cambridge University Press, 1961 (1959)

SPINAZZOLA, V. "Ti con zero": non convince. **Vie nuove**, n.5, p.43, fev. 1968

TAVARES, G. **Il signor Calvino.** Parma: Ugo Guanda Editore, 2007

TOLSTOI, L. **Due ussari.** Torino: Einaudi, 1973

VICARI, G. Il significato inatteso. **Il Caffè**, XVI, n.2-3, pp.188-198, jul.1969

VICO, G. **Principi di scienza nuova:** d'intorno alla comune natura delle nazione. Milano: Fortunato Perelli, 1862.

VIDAL, G. I romanzi di Calvino. In: BELPOLITI, M. (cura di) **Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura.** Riga 9. Milano: Marcos y Marcos, 1995, pp.136-153

VITTORINI, E. Comunicazione a Formentor. **Il Menabò**, Torino, n.5, pp.4-6, 1962

_____. Diario in pubblico: la ragione conoscitiva. **Il Menabò**, Torino, n.10, pp.7-63, 1967

6.2. Documentos iconográficos e cartográficos

ALCÂNTARA, A. **Lajedo do Pai Mateus nº2**. Fotografia. Disponível em: <<http://www.fotospot.com.br/AraquemAlcantara6/p>>. Acesso em: 16/06/2012

_____. Fotografia. Disponível em: <http://www.imafotogaleria.com.br/img/fotonormal/236_frmFotoNormal_name>. Acesso em: 16/06/2012

HEXÁGONO. Imagem derivada de “Un conte à votre façon” de Raymond Queneau. Disponível em : <<http://images.math.cnrs.fr/L-Oulipo-a-cinquante-ans,812.html>>. Acesso em: 25/04/2012

LAVEDER, L. **Eclairage nocturne**. Fotografia. Collection Nuit. Disponível em: <http://www.laurentlaveder.com/galerie_nuit.html>. Acesso em: 25/04/2012

LOTTO, L. ; PAOLINI, G. **Ritratto di giovanetto**. Pintura de Lorenzo Lotto, c.1505; **Giovane che guarda Lorenzo Lotto**. Fotografia de Giulio Paolini, 1967. Disponível em: <<http://www.artext.it/Saretto-Cincinelli.html>>. Acesso em: 20/04/2012

MARTE. Fotografia tirada pela sonda americana *Viking 1º*. Disponível em: <<http://www.cctecaplanetario.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25/04/2012

REINHOUD. **Bread Crumb Figure**. Fotografia de 1 escultura. 1969. Disponível em: <[http://www.worldhouseeditions.com/node/195 reinhoud](http://www.worldhouseeditions.com/node/195_reinhou)>. Acesso em: 25/04/2012

STEINBERG, S. Desenhos variados. Disponível em: < <http://casavogue.globo.com/lazer-cultura/e-a-vez-de-sp-ver-saul-steinberg-de-perto/>> e <<http://www.colheradacultural.com.br/content/exposicao-leva-os-tracos-certeiros-e-criticos-de-saul-steinberg-a-pinacoteca.php>>. Acesso em: 20/04/2012

XADREZ. Imagem. Disponível em: <<http://s358.photobucket.com/albums/oo27/mako290/?action=view¤t=xadrez.jpg&newest=1>>. Acesso em: 25/04/2012.