



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

NATALIA GUERRA BRISOLA GOMES GODOI

**A LEVEZA CALVINIANA**

---

Londrina  
2020

NATALIA GUERRA BRISOLA GOMES GODOI

## **A LEVEZA CALVINIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Brito

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Godoi, Natalia Guerra Brisola Gomes.

A leveza calviniana / Natalia Guerra Brisola Gomes Godoi. - Londrina, 2020.  
126 f. : il.

Orientador: Luciana Brito.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.  
Inclui bibliografia.

1. Italo Calvino - Tese. 2. Seis propostas para o próximo milênio - Tese. 3. Leveza fabular - Tese. 4. Leveza constelar - Tese. I. Brito, Luciana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

NATALIA GUERRA BRISOLA GOMES GODOI

## **A LEVEZA CALVINIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Brito  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia Peterle Figueiredo  
Santurbano  
Universidade Federal de Santa Catarina -  
UFSC

---

Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins  
Universidade Estadual do Norte do Paraná -  
UENP

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Célia dos Santos Alves  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 29 de maio de 2020.

Aos que fazem meus dias leves

Pedro, meu sorriso

Marcos e Neuci, meu ninho

Jesus, meu maná

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à professora Luciana, que de maneira tão generosa me ajudou a crescer enquanto pesquisadora; sempre será minha orientadora no caminhar acadêmico.

Aos professores Patrícia, Regina Célia, Maria Carolina e Ricardo, que acompanharam o desenvolvimento de meu trabalho e compuseram a banca de defesa; seus apontamentos foram enriquecedores a minha pesquisa.

Aos demais professores que tanto me ensinaram durante as disciplinas cursadas ou apresentações e debates em eventos científicos, bem como aos colegas da academia que me ofereceram sugestões de análise e palavras de incentivo. Em especial à Natasha e ao Lucas, amigos que comigo partilharam dos anseios e das satisfações do curso de doutorado.

A meu marido, Pedro, meus pais, Marcos e Neuci, meu irmão Natan e demais familiares e amigos, pelas orações, pelo apoio incondicional e por me ouvirem contar, empolgada, sobre reflexões e descobertas em torno da leveza calviniana.

À Vanessa, minha professora de língua e cultura italiana, pelo ensino que me habilitou a consultar publicações acadêmicas e literárias essenciais à pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Porque o meu jugo é suave  
e o meu fardo é leve”

Bíblia Sagrada,  
Evangelho de Mateus, capítulo 11, versículo 30

GOMES GODOI, Natalia Guerra Brisola. **A leveza calviniana**. 2020. 124 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

O presente trabalho tem como foco a leveza, a primeira característica literária apresentada por Italo Calvino em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1987). Segundo o autor italiano, ela se fazia presente em parte significativa das prosas e poesias universais e seria uma das justificativas para a permanência da literatura ao longo da história humana. A leveza poderia assumir diversas configurações estéticas e posicionamentos ideológicos, dependendo do escritor que dela fizesse uso. Porém, apesar da amplitude do conceito, nenhum estudo se havia detido sobre ele. Mostrou-se necessária, portanto, uma investigação mais atenta do termo, a fim de difundir no cenário acadêmico o hábito de utilizá-lo de forma mais comprometida com a concepção de leveza defendida por Calvino. Para tanto, recorreremos a artigos, conferências e entrevistas, entre outros escritos do autor, objetivando compreender com maior profundidade as ideias correlacionadas ao tema, tais como a perspectiva distanciada, o posicionamento político, a ironia melancólica e o despojamento da linguagem. Também pressupusemos e comprovamos a existência de pontos de conexão da leveza com as demais propostas do conjunto – rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade –, visto que Calvino prezava pela harmonia geométrica em suas composições. Por fim, averiguamos como a leveza mostrou-se presente em algumas narrativas do próprio autor, observando as técnicas de estrutura, discurso e conteúdo temático utilizadas para gerar tal efeito. Nesse momento da pesquisa, distinguimos duas manifestações bastante específicas do conceito, por nós denominadas de leveza fabular e leveza constelar. Examinamos o primeiro tipo nos romances *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) e *O cavaleiro inexistente* (1959), ao passo que evidenciamos o segundo em *As cosmicômicas* (1965) e *As cidades invisíveis* (1972). Assim, constatamos a possibilidade de um mesmo autor fazer usos distintos da leveza em seus textos, de acordo com a fase de vida em que os concebe. Foi o que ocorreu na escrita de Italo Calvino, utilizando uma estratégia insólita e divertida nos primeiros anos de sua carreira e depois empregando um método combinatório e reflexivo num período de maior maturidade. O que podemos concluir é que, do início ao fim, sua ficção sempre foi alçada pela leveza.

**Palavras-chave:** Leveza. Italo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. Leveza fabular. Leveza constelar.

GOMES GODOI, Natalia Guerra Brisola. **The Calvinian Lightness**. 2020. 124 p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## ABSTRACT

This work focuses on lightness, the first literary device presented by Italo Calvino in his book *Six Memos for the Next Millennium* (1987). According to the Italian writer, it was present in a significant portion of worldwide prose and poetry and would be one of the reasons for the permanence of literature over human history. Lightness could assume many aesthetic settings and ideological stands, depending on the writer who used it. However, although it being an extensive subject, no studies had yet been held on this concept. Therefore, a deeper investigation of the term was proven necessary in order to disseminate in the academic setting the habit of using it in a way truer to the concept of lightness as described by Calvino. For this purpose, we resort to papers, conferences and interviews, among other writings of the author, aiming a deeper understanding of the ideas related to the theme, such as distant perspective, political standing, melancholic irony and the lightening of language. We also assume and prove the existence of links between lightness and the other devices featured on his works - quickness, exactitude, visibility and multiplicity -, as Calvino appreciated geometric harmony. Lastly we verify how lightness was applied in some of the author's own stories, observing his techniques of structure, language and thematic content to convey such effect. At this point on the research we distinguish two specific expressions of the concept, which we reference as fable lightness and constellation lightness. We examine the former type in the novels *The Path to the Nest of Spiders* (1947) and *The Nonexistent Knight* (1959), and the latter in *Cosmicomics* (1965) and *Invisible Cities* (1972). We then find the possibility of the same author resorting to distinct uses of lightness in his works, according to the life stage in which it is written. That happened with Italo Calvino, who used an unusual and funny strategy in his early writings and then a combinatorial and reflexive one at a more mature stage. What we can conclude is that, from beginning to end, his fiction was always lifted by lightness.

**Keywords:** Lightness. Italo Calvino. *Six Memos for the Next Millennium*. Fable Lightness. Constellation Lightness.

GOMES-GODOI, Natalia Guerra Brisola. **La leggerezza calviniana**. 2020. 124 p. Tesi (Dottorato in Lettere – Studi Letterari) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RIASSUNTO

Questo lavoro si dedica alla leggerezza, la prima caratteristica letteraria presentata da Italo Calvino nel suo libro *Lezioni americane* (1987). Secondo l'autore italiano, questa era presente nelle parti significative delle prose e poesie universali e sarebbe una delle ragioni per la permanenza della letteratura per tutta l'esistenza umana. La leggerezza potrebbe assumere diverse configurazioni estetiche e posizioni ideologiche a seconda dello scrittore che la usi. Nonostante l'ampiezza del concetto, nessuno studio si aveva ancora occupato della questione. Quindi, si è dimostrata necessaria la ricerca più attenta del termine al fine di diffondere a livello accademico l'abitudine di usarlo in modo più impegnato con la concezione di leggerezza sostenuta da Calvino. A tal fine abbiamo analizzato dei testi dell'autore, come articoli, conferenze e interviste, tra gli altri, in vista di capire con maggior profondità le idee correlate al tema, come il punto di vista allontanato, l'impegno politico, l'ironia malinconica e l'alleggerimento del linguaggio. Inoltre abbiamo dimostrato l'esistenza di punti di collegamento tra la leggerezza e le altre proposte – la rapidità, l'esattezza, la visibilità e la molteplicità -, dato che Calvino ci teneva l'armonia geometrica delle sue composizioni. Infine, abbiamo controllato come la leggerezza è stata presente in alcune narrative dell'autore, osservando le tecniche di struttura narrativa, discorso e contenuto tematico utilizzate per generare tale effetto. In questo momento della ricerca, abbiamo evidenziato due modi piuttosto specifici del concetto e gli abbiamo chiamato leggerezza fiabesca e leggerezza costellare. Abbiamo esaminato il primo tipo nei romanzi *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e *Il cavaliere inesistente* (1959), mentre abbiamo dimostrato il secondo in *Le cosmicomiche* (1965) e *Le città invisibili* (1972). In questo modo abbiamo constatato la possibilità di uno stesso scrittore ricorrere a usi distinti della leggerezza in suoi testi, d'accordo con la fase di vita in cui li elabora. Questo si è verificato nella scrittura di Italo Calvino, utilizzando una strategia insolita e divertente nei primi anni della sua carriera e dopo adottando un metodo combinatorio e riflessivo in un periodo più maturo. Possiamo concludere che, dall'inizio alla fine, la sua narrativa sempre è stata elevata dalla leggerezza.

**Parole chiave:** Leggerezza. Italo Calvino. *Lezioni americane*. Leggerezza fiabesca. Leggerezza costellare.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1</b>	<b>O IDEAL DE LITERATURA PARA CALVINO</b> .....	14
1.1	PROPOSTAS DE LEVEZA .....	20
<b>2</b>	<b>A LEVEZA DO PENSAMENTO</b> .....	35
2.1	PESOS DESAFIADOS .....	37
2.2	POTENCIALIDADE, DESEJO E DISTÂNCIA.....	47
<b>3</b>	<b>LEVEZA FABULAR</b> .....	64
3.1	CONTEMPLANDO PIRILAMPOS: <i>A TRILHA DOS NINHOS DE ARANHA</i> .....	66
3.2	A ARMADURA PREENCHIDA: <i>O CAVALEIRO INEXISTENTE</i> .....	79
<b>4</b>	<b>LEVEZA CONSTELAR</b> .....	91
4.1	A CONCHA ESPIRAL: <i>AS COSMICÔMICAS</i> .....	94
4.2	NO JARDIM SUSPENSO DE KHAN: <i>AS CIDADES INVISÍVEIS</i> .....	103
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	115
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	120
	<b>APÊNDICE</b> Livros de Italo Calvino citados na tese .....	124

## INTRODUÇÃO

A ideia de estudarmos o conceito de leveza formulado por Italo Calvino e presente em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1987) é proveniente de um percurso de pesquisa desenvolvido em torno da trilogia *Os nossos antepassados* (1960). Durante a iniciação científica, nos debruçamos sobre teorias e métodos de análise de personagens literários, visto que nossos objetos de estudo foram os três protagonistas dessas narrativas: Medardo, a quem se refere o título de *O visconde partido ao meio* (1952), Cosme, conhecido como *O barão nas árvores* (1957) por manter-se pendurado nos galhos para jamais voltar a pisar no solo, e Agilulfo, apresentado como *O cavaleiro inexistente* (1959) por constituir-se de uma consciência sem corpo. Por meio dessas representações tão insólitas, Calvino tratou metaforicamente de questões acentuadas no contexto pós-guerras de meados do século XX, tais como o maniqueísmo disseminado pela Guerra Fria, o constante conflito moderno entre o querer pessoal e o dever social e, consequência disso, o apagamento da individualidade mediante um modo de vida artificial e indiferente.

Em nossa dissertação de mestrado, investigamos o posicionamento de *Os nossos antepassados* perante a representação da realidade. A primeira concepção estudada foi a da ficcionalização histórica, observando os métodos utilizados por Italo Calvino para aludir a acontecimentos e personalidades da Idade Média e Moderna, períodos em que as narrativas foram ambientadas. A condução irônica dos enredos removeu do passado sua aura incontestável e abriu espaço para a reflexão sobre a parcialidade dos registros históricos. Além disso, a possibilidade de interpretar a trilogia como uma fábula das problemáticas de seu contexto de criação sugeriria a importância de se conhecer a história, uma vez que esta poderia prenunciar e aclarar questões e eventos a se repetirem. Outro viés analisado foi o insólito presente em *Os nossos antepassados*, que se configura em cada narrativa de maneira distinta, respectivamente apresentando como principais instrumentos o duplo, o maravilhoso e o fantástico. As questões trabalhadas por meio deles foram a inevitável limitação da literatura enquanto representação da realidade e a possibilidade de engajamento político de uma produção artística mesmo quando insólita, desinteressada na mimese do cotidiano.

No decorrer dessas pesquisas, fortaleceu-se cada vez mais nossa conjectura de que a principal marca do estilo literário de Italo Calvino seria a leveza,

qualidade por ele apresentada na primeira aula do livro *Seis propostas para o próximo milênio*<sup>1</sup> (1988). Contudo, apesar da relevância do autor no meio acadêmico e literário, notamos que esse conceito é pouco explorado em pesquisas e análises. Embora não seja raro encontrarmos o adjetivo “leve” na crítica ou resenha de um texto, notamos que por vezes a palavra é empregada de forma genérica, sem que remeta a recursos de estrutura, discurso ou conteúdo temático específicos, adquirindo, assim, um aspecto totalmente subjetivo. O problema é quando o termo, sob essa roupagem imprecisa, é relacionado à leveza calviniana a fim de assumir certo ar técnico durante a análise de uma obra. O grande risco que se corre é associar a característica leve de um escrito literário a um conformismo gerado pela ausência de criticidade, enquanto Calvino pregava uma postura totalmente contrária, de uma abordagem divertida e delicada cuja força estética e filosófica ativamente opunha-se ao mal-estar na literatura e na vida.

Creemos que o uso indiscriminado do conceito calviniano deva-se à ausência de uma definição clara da leveza por parte do autor, uma vez que o texto a ela dedicado, apesar do tom discursivo e didático (GARBOLI, 1988, p. 13), organiza-se de maneira intrincada, com ideias interligadas por complemento ou oposição (ROSA, 1995, p. 31, 38-40; BARENGHI, 2005, p. 36). A intenção de Calvino era justamente demonstrar a infinita versatilidade com que a ideia poderia ser aplicada na literatura: por meio de humor, insólito, musicalidade, discursos abstratos, metáforas, estrutura combinatória e outros artifícios. Apesar de tantas possibilidades de configuração, a leveza seria autêntica exclusivamente se oferecesse ao leitor um convite à reflexão. Ela não poderia ser aleatória ou desconectada da realidade, devendo sempre associar-se “à precisão e à determinação” (CALVINO, 2012, p. 28).

Percebemos, enfim, a necessidade de desenvolver esta pesquisa a respeito da leveza para expor o conceito calviniano de modo elucidativo e, assim, defendermos que seja empregado de forma apropriada em análises, críticas e resenhas literárias, além de colaborarmos com sua disseminação no meio acadêmico. Para tanto, em nosso primeiro capítulo, apresentamos *Seis propostas para o próximo milênio*, publicação de cinco conferências preparadas por Calvino para o público acadêmico, e demonstramos como os temas ali abordados estão intimamente ligados a sua escrita fictícia e sua concepção particular de literatura. Em seguida, discorreremos

---

<sup>1</sup> Os títulos das publicações calvinianas no idioma de origem serão indicados no Apêndice “Livros de Italo Calvino citados na tese”.

sobre a relação da leveza com as demais propostas do livro – rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade –, tomando como base o interesse quase obsessivo do autor por tramas e harmonia na estrutura de um texto. A partir disso, afirmamos que tais propostas giram em torno do potencial criativo literário, ora apontando o trabalho meticuloso de um escritor para conceder ritmo e precisão à linguagem (rapidez e exatidão), ora revelando o papel determinante de um leitor na significação particular que confere à produção literária (visibilidade e multiplicidade). Consideramos a leveza como protagonista dentre os demais temas calvinianos por compreender tanto o processo de escrita quanto a recepção da produção literária.

No segundo capítulo, investigamos mais a fundo algumas ideias que orbitam em torno da leveza, como a ironia melancólica, a perspectiva distanciada, o posicionamento político e o despojamento da linguagem. Esclarecidos tais conceitos, discorreremos sobre os pesos que seriam desafiados pela leveza calviniana, categorizando-os em quatro tipos: os conflitos da vida real, a noção limitadora de concreção física, a linguagem carregada e a voz autoritária que restringisse leituras alternativas. A leveza se apresentaria de forma específica perante cada um deles, recorrendo aos artifícios anteriormente expostos naquele capítulo e também dialogando com as demais propostas de Calvino.

Ao longo desse capítulo, examinamos outros escritos de Calvino, como ensaios, artigos, conferências, apresentações de livros e entrevistas para entendermos precisamente sua concepção sobre aqueles temas e como relacionavam-se com a leveza. Alguns dos estudos que mais nos auxiliaram foram “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)” (1968), “Usos políticos certos e errados da literatura” (1976) e “Mundo escrito e mundo não escrito” (1983), além do prefácio da trilogia *Os nossos antepassados* (1960). Recorreremos também a publicações de pesquisadores da escrita calviniana, que nos ajudaram a compreender melhor o objeto de nossa pesquisa e a carreira do autor no geral. Os principais textos foram “La forma dei desideri: L’idea di letteratura di Calvino”, de Mario Barenghi, “Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo”, de Alfonso Berardinelli, “Plutone nella rete”, de Cesare Garboli, *La metamorfosi e l’idea del nulla*, de Fabio Pierangeli e “Lezioni americane” di Italo Calvino, de Alberto Asor Rosa.

Nos dois capítulos finais, ocupamo-nos em demonstrar como a leveza manifesta-se em narrativas do próprio Italo Calvino. Nessa etapa de análise,

percebemos um tipo específico de manifestação do elemento em sua escrita até meados da década de 1960, quando seus livros passaram a se revelarem leves de outra maneira. A essas duas fases, demos os nomes de leveza fabular e leveza constelar.

A primeira leveza, fabular, é descrita no terceiro capítulo como divertida e imagética. Ela seria marcada pelo uso do insólito, da ironia melancólica, da linguagem concisa e ritmada, de personagens e cenas emblemáticas de leveza e da metamorfose atomista. O efeito desses artifícios seria amenizar a crueza das guerras e dos conflitos entre indivíduo e sociedade, mas sem evitar sua representação ao lado de reflexões sobre política e identidade. Os livros por nós escolhidos para ilustrar a leveza fabular foram *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), romance de estreia que despertou a atenção da crítica sobre a escrita de Calvino, e *O cavaleiro inexistente* (1959), último da trilogia *Os nossos antepassados*, série de bastante relevância na carreira do autor.

Apresentada no quarto capítulo, a fase constelar destaca-se como reflexiva e combinatória. Ela coincide com um momento mais amadurecido de Calvino, quando sente menos necessidade de reforçar seu posicionamento político nos livros. Permitindo brincar com a estética e realizar profundos mergulhos filosóficos, seus escritos mantêm-se leves por meio da multiplicidade de perspectivas, da estrutura de jogo combinatório, da linguagem abstrata e do atomismo de temas. As narrativas analisadas foram *As cosmicômicas* (1965), marco inicial do período de leveza constelar, e *As cidades invisíveis* (1972), a partir da qual a combinatória tornou-se mais evidente em seus textos.

Desse modo, comprovamos a afirmação de Calvino (2012, p. 15) de que a leveza seria a “definição global” de seu trabalho, provando que seus escritos literários apresentam-se leves, ainda que de duas maneiras particulares, a leveza fabular e a constelar. Ainda que tenha ocorrido naturalmente em sua carreira, a distinção é bastante didática ao estudarmos o tema, por demonstrar que essa primeira proposta calviniana pode manifestar-se por meio de variados artifícios. A leveza proporciona, enfim, o equilíbrio entre dois aspectos fundamentais da literatura, a crítica e a estética, subtraindo o peso da vida e da escrita.

## 1 O IDEAL DE LITERATURA PARA CALVINO

Quando citado em aulas, discussões e publicações acadêmicas sobre teorias da literatura, Italo Calvino geralmente é lembrado por seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1988). Publicado postumamente, o título reúne cinco textos preparados para uma série de conferências que o autor ministraria por ocasião das tradicionais “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”, na Universidade de Harvard (EUA), no ano letivo de 1985-86.

Na liberdade de escolher o tema de suas falas, Calvino partiu de um dos questionamentos então vigentes entre os estudiosos, o de qual seria o espaço que os livros e os gêneros literários conseguiriam manter perante os avanços da tecnologia e da comunicação virtual. Apesar do cenário pessimista a sua frente, o autor defendia que a literatura continuaria acompanhando a humanidade no futuro, indispensável como era à sociedade por proporcionar emoções e aprendizados únicos. Calvino elencou, então, algumas características literárias que contribuiriam para a perenidade dessa arte – leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e coerência –, cuja relevância na história da literatura permitiria que fossem renunciadas nas produções textuais do milênio vindouro.

Infelizmente, Calvino não teve tempo de concluir suas seis propostas e ministrá-las, tendo falecido em setembro de 1985, na cidade italiana de Siena. No texto de apresentação da publicação póstuma, sua esposa, Esther Calvino, explicou que o escritor deixou para escrever a sexta aula, sobre a coerência, quando já estivesse nos Estados Unidos por ocasião das “Norton Lectures”, motivo pelo qual não chegou a ser colocada no papel (CALVINO apud CALVINO, 2012, p. 5-6). O espaço vago deixado por ela na obra ainda instiga alguns pesquisadores, que investigam e levantam suposições a respeito do que seria tratado ali. Um dos trabalhos mais notáveis é o livro *Consistenza, l'inesplorata sesta Lezione di Calvino* (2016), em que o professor Adriano Piacentini parte do pressuposto de que as propostas calvinianas dialogam entre si para desenvolver uma projeção do que teria sido tratado na aula sobre a coerência. Outros, por sua vez, encaram esse vazio como um exercício criativo e o preenchem com ideias próprias. O argentino Ricardo Piglia, por exemplo, sugeriu em “Uma proposta para o próximo milênio” (2001) que voltássemos nosso olhar para a distância, o deslocamento que a literatura, em especial a latino-americana, conseguiria realizar em diversos níveis.

A discussão de ideias proporcionada pela ausência da última aula não foi planejada por Italo Calvino, mas acabou refletindo uma parte de seu próprio conteúdo na estrutura dos textos que compõem *Seis propostas para o próximo milênio*. Ao falar sobre o valor da multiplicidade, o autor mencionou projetos literários de vários escritores que não foram finalizados devido à quantidade imensurável de discursos, descrições, vocábulos que procuraram abarcar. Em vez de apontar essa inconclusão como prejudicial à leitura, Calvino a compreendeu como um elemento potencial, que omitia a limitação natural que um escrito assumiria ao ser encerrado e, desse modo, mantinha em aberto inúmeras interpretações.

Cesare Garboli já havia mencionado em sua resenha “Plutone nella rete” (1988) essa relação entre a estrutura textual de *Seis propostas para o próximo milênio* e as temáticas ali abordadas. O crítico literário italiano afirmou que tais aulas foram organizadas numa *mise en abîme*<sup>2</sup>, gerando uma sensação de mergulho profundo em várias camadas de significado; Calvino teria recorrido à exatidão para desenvolver sua conferência sobre a exatidão, à rapidez para falar da rapidez, à multiplicidade para abordar a multiplicidade e assim por diante (GARBOLI, 1988, p. 12-13). Cremos, porém, que o diálogo entre a forma e o conteúdo não aconteça de maneira isolada em cada conferência, mas transite livremente por todos os capítulos desse trabalho calviniano. Ou seja, cada uma das propostas descritas no livro teriam sido colocadas em prática na linguagem e na organização do mesmo, retomando a ideia de Adriano Piacentini de que as aulas complementam-se umas às outras e devem sempre ser vistas como um conjunto bem articulado.

A característica da leveza, sutil e precisa, seria perceptível em todas as aulas calvinianas no modo delicado de conduzir o leitor pelos argumentos do raciocínio exposto, intercalando teorias e exemplos a fim de evitar que o texto se tornasse maçante e abstrato. Além disso, algumas delas encerram-se aludindo a pequenas histórias – um conto de Kafka, uma fábula chinesa, uma demonstração do processo criativo de Leonardo da Vinci – deixadas em suspenso, desacompanhadas de qualquer explicação ou interpretação que pudessem limitar a variedade de mensagens que delas poderiam ser extraídas. Como Calvino (2012, p. 94) mesmo indicou em certo momento: “Ofereço-lhes esta imagem como fecho de minha conferência, para que possam conservá-la na memória o maior tempo possível em

---

<sup>2</sup> Referência às narrativas cuja história inicial revela-se moldura de outra, que pode introduzir ainda outra, sucessivamente.

toda a sua limpidez e em seu mistério”.

Notamos o valor da rapidez na maneira como o autor revisitou diversos períodos históricos e literários no espaço de poucas páginas e desenvolveu um elaborado raciocínio de forma bastante direta. As lições foram escritas de modo fluido, num ritmo capaz de manter a atenção do público ao ouvi-las, corroborando a afirmativa de Calvino quanto à relação direta entre rapidez e oralidade quando discorre especificamente sobre os contos populares nascidos na tradição oral.

O exercício de concisão está tão ligado à rapidez quanto à exatidão, característica também presente na formulação de *Seis propostas*. Isso porque Calvino sempre apreciou encontrar o melhor vocábulo, que abrangesse a maior quantidade de significados necessários para exprimir uma ideia, prezando por uma escrita econômica e precisa. Para tanto, cada palavra deveria ser usada de modo calculado, tendo-se consciência dos sentidos que poderiam ser suscitados e fazendo uso disso a favor do texto. Ao longo das lições, após nomear alguns artifícios literários, Calvino justificou a escolha dos termos, demonstrando como exprimem um amplo conteúdo e, por isso, são insubstituíveis. Ao falar da ironia melancólica que poderia gerar leveza, explicou que “a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo” (CALVINO, 2012, p. 32). Quando quis mostrar o lado positivo do vago, valor contraposto à exatidão, apontou a peculiaridade da definição italiana, “em que ‘vago’ significa também gracioso, atraente; partindo do significado original (*wandering*), a palavra ‘vago’ traz consigo uma ideia de movimento e mutabilidade, que se associa em italiano tanto ao incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável” (CALVINO, 2012, p. 73).

Alguns outros termos usados e explicados por Calvino compõem a visibilidade alcançada nas lições. O cristal, “com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz” (CALVINO, 2012, p. 84), é eleito elemento representativo da exatidão, e o cavalo torna-se emblema da velocidade: “um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado” (CALVINO, 2012, p. 52). Tratam-se de imagens visuais com peso metafórico, capazes de facilitar a compreensão de conceitos abstratos e aproximá-los da aplicabilidade. Nas palestras sobre literatura que ministraria em Harvard, Italo Calvino falaria sobre palavras e escrita, mantendo-se no nível da teorização; a assimilação de suas ideias dependeria da percepção de cada ouvinte, condicionada a sua bagagem de leituras e sua habilidade interpretativa. Talvez consciente disso, o autor decidiu sair do campo verbal

e recorrer a algumas imagens metafóricas para assumir uma postura mais didática, que delimitasse seu discurso com maior clareza sem, ao mesmo tempo, reduzi-lo: “Seja como for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recusos da linguagem conseguiriam resolver” (CALVINO, 2012, p. 106).

Outro exemplo da visibilidade aplicada na formulação das propostas calvinianas foi a menção de que a ideia inicial era fazer toda a primeira conferência, sobre a leveza, dedicada à lua. A intenção só não se realizou pois Calvino (2012, p. 37) chegou à conclusão de que “ela pertencia inteiramente a Leopardi”. De todo modo, tal declaração demonstra a importância que o autor dava às imagens, compreendendo que a luz, a suspensão, o encantamento, enfim, os significados e sensações relacionados à lua lhe permitiam representar a leveza em todos os seus efeitos.

Além da ausência de conclusão de *Seis propostas* já citada, o valor da multiplicidade apresenta-se na estrutura do livro desde suas primeiras páginas de uma maneira fundamental para o desenvolvimento de nossa tese. Em cada conferência são apresentadas variadas linhas de pensamento que por vezes se entrecruzam, mas não necessariamente atam-se umas às outras. Desse modo, mais de uma forma de leveza e um modo de compreendê-la são apresentados, sem que o conceito seja encerrado numa única conclusão, como pretendemos demonstrar no presente capítulo. Assim também ocorre com as demais propostas: cada um dos vários argumentos introduzidos numa aula são desenvolvidos apenas até certo ponto e deixados em aberto para instigar a reflexão do leitor. O crítico literário italiano Alberto Asor Rosa comentou sobre essa fragmentação do texto em seu estudo “‘Lezioni Americane’ di Italo Calvino” (1995), dizendo que sua estrutura mais se assemelhava a uma teia de aranha, apontando para variadas direções, que a uma linha ferroviária de rumo definido e destino pré-determinado (ROSA, 1995, p. 31).

No desenvolvimento das aulas, Calvino recorreu constantemente a exemplos de trabalhos literários de diversas épocas e estilos, além de fazer referências ao processo criativo e às motivações de muitos artistas, apresentando múltiplos modos de configuração de suas propostas na literatura. Na intenção de ampliar o máximo possível sua exposição, o autor compreendeu até mesmo conceitos opostos como complementos do objeto de estudo: “não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso” (CALVINO, 2012, p. 27). Em vários momentos de *Seis propostas para o próximo*

*milênio*, Calvino afirmou que aqueles temas não foram selecionados por possuírem maior valor artístico, como se na polaridade determinassem sempre a “boa” literatura. Sua escolha foi pessoal, baseada nos elementos que utilizava ao escrever e apreciava numa leitura: “Quero pois dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros” (CALVINO, 2012, p. 11).

Por esse motivo, o autor enfatizou a necessidade de considerar opiniões e elementos literários antagônicos aos seus, artifício que, no texto “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)” (1968), já havia declarado ser “sempre a melhor maneira de não ficarmos presos na espiral dos próprios pensamentos” (CALVINO, 2006c, p. 207). Por vezes, portanto, partiu de raciocínios opostos para desenvolver seus argumentos em *Seis propostas* e fazê-los, assim, mais fortes: “Para pôr à prova meu culto à exatidão, quero reler, mais para mim mesmo, as passagens do *Zibaldone* em que Leopardi faz o elogio do ‘vago’” (CALVINO, 2012, p. 73). Antecipando possíveis questionamentos de suas ideias, Calvino reverte-os a seu favor, não apenas revelando-se um excelente expositor, como também sugerindo uma interdependência dos valores literários, um jogo geométrico de compensações na arte:

Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado! Para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera. Assim Leopardi, que eu havia escolhido como contraditor ideal de minha apologia da exatidão, acaba se revelando uma testemunha decisiva a meu favor... O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros (CALVINO, 2012, p. 75).

Ao discorrer sobre elementos literários de sua preferência, Calvino naturalmente mencionou nas aulas sua experiência particular com a literatura, visto que seus escritos revelavam intimidade com a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade. Portanto, da mesma maneira como citou obras de vários escritores, mencionou algumas de suas próprias publicações, contou sobre os aprendizados de cada experiência enquanto leitor e autor e declarou os propósitos que tinha em mente ao desenvolver cada criação. Em muitas ocasiões anteriores, Calvino fez comentários a respeito de suas publicações em notas prefaciais,

entrevistas, palestras; em *Seis propostas*, porém, a menção a seus trabalhos é bastante valiosa por ser a última autorreflexão de sua carreira antes de falecer. A maturidade e o olhar sensível que voltou a suas produções permitem que revisitemos suas obras atentos a novas formas de leitura. E é justamente por estarem presentes na escrita que o autor desenvolveu por toda a vida que os elementos literários destacados nas conferências podem ser facilmente reconhecidos no próprio texto em que foram apresentados. Identificamos tais características na linguagem de *Seis propostas* como simples constatação de que o estilo calviniano era impregnado por elas.

Compreender que as propostas, em conjunto, definem esse estilo calviniano nos permite considerar que todas elas dialoguem entre si. Essa conclusão é relevante porque, a princípio, algumas características parecem ser incompatíveis: como um texto poderia ser múltiplo em descrições e ideias ao mesmo tempo que fosse reconhecido por sua rapidez, ou então como proporcionaria a visibilidade de várias imagens e sensações enquanto sua apresentação fosse exata e econômica? Em *Seis propostas para o próximo milênio* são demonstradas variadas maneiras de se executar tais características literárias em uma obra, de acordo com as premissas e o tom de cada autor. De fato, há formas de multiplicidade que podem se opor à rapidez e algumas práticas da visibilidade não se realizam numa escrita exata e enxuta, mas, vistas sob outros ângulos, todas podem coexistir e dialogar entre si num texto. Portanto, apesar de inicialmente podermos pensar que Calvino oscilaria, ao longo das aulas, entre a pluralidade de significados e a exatidão da escrita, entendemos que seu trabalho foi justamente mostrar como esses dois polos se complementam e, juntos, representam a força da literatura.

Olhando para as propostas como um conjunto bem planejado e estudado, percebemos que as aulas escritas por Calvino pretendem oferecer uma homenagem à palavra em potencial. A literatura é capaz de conter o infinito em sua multiplicidade e exprimir sentimentos e pensamentos inapreensíveis em sua exatidão. Ela também desenvolve a imaginação, suscitando imagens inéditas com a visibilidade das descrições e envolvendo o leitor numa história repleta de leveza para gerar sensações e oferecer-lhe uma visão mais clara do mundo. Todos esses vislumbres de magia e lucidez são realizados com a rapidez precisa para mantê-los na memória e prolongar reflexões.

## 1.1 PROPOSTAS DE LEVEZA

Uma forma de entendermos a leveza mais a fundo é observando seus pontos de contato com os demais temas presentes em *Seis propostas para o próximo milênio*, uma vez que foram selecionados de maneira a constituir um conjunto harmonioso e geométrico. Estudiosos da literatura italiana e da escrita de Italo Calvino como Mario Barenghi (2005), Cesare Garboli (1988) e Alberto Asor Rosa (1995) afirmaram tratar-se de um trabalho autobiográfico, uma exposição do estilo calviniano e um testemunho de suas narrativas, sendo, portanto, inquestionável que tais características em algum nível dialoguem entre si para, juntas, comporem suas produções. Também por essa razão entendemos ser necessário considerarmos o posicionamento da leveza no todo do livro, uma vez que pretendemos mensurar sua relevância na obra de Calvino.

Segundo o estudo “Lezioni Americane’ di Italo Calvino” (1995), do crítico Alberto Asor Rosa, os manuscritos das propostas calvinianas revelam que o autor considerou alguns outros temas, como a enciclopédia, o vazio, a precisão, o começar e o terminar até decidir quais seriam os pontos centrais a ministrar no ciclo de “Norton Lectures” (ROSA, 1995, p. 5). Em outro texto que se detém sobre o processo de criação de *Seis propostas*, “Preliminari sull’identità di un Norton Lecturer” (2005), de Mario Barenghi, afirma-se que Calvino levou cerca de seis meses para chegar à versão definitiva do sumário, calculando para combinar e distribuir os demais pontos entre aqueles seis eleitos (BARENGHI, 2005, p. 35). De fato, alguns anos após sua morte, quando as aulas foram publicadas como livro, Esther Calvino (2012, p. 5) contou, no texto de apresentação, sobre a empolgação do marido com aquele projeto, para o qual teria tido ideias e preparado materiais suficientes para ao menos oito lições. A partir dessa informação podemos compreender o caráter enciclopédico da obra, que apresenta tantos fios de raciocínio a serem seguidos, os quais entrecruzam-se e ramificam-se incansavelmente. Procuraremos, então, identificar e seguir as linhas que traçam diálogos da leveza com as outras propostas.

Rapidez é a aula seguinte à leveza, fato que não deve ser negligenciado num sumário tão bem trabalhado. Para Mario Barenghi (2005, p. 38-39), as propostas relacionam-se muito intimamente em duplas formadas com suas vizinhas: leveza e rapidez, exatidão e visibilidade, multiplicidade e coerência. A qualidade da rapidez seria uma consequência direta da leveza, afirmação sobre a qual

o crítico não se preocupou em justificar, talvez por considerá-la elementar: ao remover-se o peso de algo, seu movimento torna-se mais ágil.

Os excessos que se converteriam em peso seriam detalhes, informações e descrições dispensáveis, cuja ausência abreviaria a história. Para Calvino, o escritor de prosa deveria almejar expressar-se com precisão, deixando de lado a ilusão de que suas linhas poderiam conter mais palavras que os versos de um poema e entendendo que cada termo deveria ser zelosamente escolhido: “uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado” (CALVINO, 2012, p. 61). O objetivo final seria “uma densidade especial que, embora possa ser alcançada também nas composições de maior fôlego, tem sua medida circunscrita a uma página apenas” (CALVINO, 2012, p. 62). Uma vez que a virtude seria concentrar uma grande quantidade de conteúdo no mínimo de parágrafos possível, entendemos a predileção do autor por textos curtos, visto que romances ainda conservariam muitas páginas excedentes.

Ainda assim, Calvino não descartou a possibilidade de romances apresentarem rapidez de pensamento e estilo. Apesar de identificar-se com a objetividade dos textos mais breves, o autor apontou a agilidade, a mobilidade e a desenvoltura reveladas nos fluxos de consciência romanescos, “a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios” (CALVINO, 2012, p. 59). Tal agilidade seria uma maneira de remover o peso da linguagem monótona e conferir-lhe a leveza do impulso.

O romance ocupou, entretanto, uma pequena parcela da aula sobre a rapidez, tendo sido a fábula e o conto os gêneros literários destacados como principais representantes da economia de linguagem, por conta de sua curta extensão. Em sua origem nas narrativas de tradição oral, ambos dependeram da brevidade para que continuassem sendo lembrados e contados em rodas de conversa de geração em geração.

Ainda assim, Calvino destacou que de nada adiantaria a boa memória do narrador se ele não soubesse zelar pelo ritmo da história, pois seria esse o artifício que manteria sobre si a atenção de seus ouvintes. No artigo “O ritmo no discurso poético”, a professora Ana Maria Lisboa de Mello (1999, p. 7) apontou que a conceitualização de estudiosos de diferentes áreas a respeito do ritmo dizia respeito à sucessão de tempos fortes e fracos dispostos harmonicamente em intervalos

regulares. Na teoria do poema, o termo seria geralmente relacionado à forma do texto, ou ainda ao enunciado, manifestando-se somente no momento da leitura. Ele indicaria o tempo de duração da pronúncia de cada palavra, a entonação a ser usada em cada sílaba e a intensidade do som produzido. Todas essas informações seriam contidas nas figuras rítmicas: rimas, assonâncias, aliterações, anáforas, paralelismos, pausas e a própria sintaxe.

Apesar de tais figuras rítmicas serem costumeiramente relacionadas à estrutura de um texto, o poeta francês Henri Meschonnic defenderia que o ritmo fosse considerado como participante da formação do significado, como demonstrou Mello (1999, p. 8): “Assim como o discurso não se separa de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido de seu discurso. Se participa da organização do sentido, o ritmo não pode ser colocado em nível distinto, justaposto”. Ao longo de seu artigo, a professora apresentou alguns poemas para constatar que o elemento contribui para sua significação. Uma ideia de monotonia e apatia, por exemplo, poderia ser reforçada pelas repetições de anáforas e paralelismos; a alternância regular entre uma sílaba forte e outra fraca geraria a sensação de movimento, ciclicidade; a rima, por sua vez, apresentaria novas possibilidades de relação por semelhança ou contraste entre palavras, estabelecendo sentidos outrora inimaginados.

Para Calvino, quando se tratasse de uma narrativa, dominar o ritmo significaria saber distinguir os momentos em que o narrador devesse acelerar seu discurso e aqueles em que precisasse alongar-se, mantendo-os em equilíbrio. As repetições de sentenças e as descrições de situações em várias alturas de uma fábula são exemplos de como o adiamento da resolução do conflito pode se fazer necessário, visto que esses elementos atuariam como rimas nas prosas. A fórmula ou o ritual utilizados pelo herói para superar os obstáculos no enredo seriam, para Calvino (2012, p. 49), aquele atrativo infantil que faz o público desejar ouvir novamente uma história e passá-la adiante. O vai e vem das repetições torna-se musical aos ouvidos e sugere uma continuidade infinita à fábula, mantendo seu encanto surreal “na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (CALVINO, 2012, p. 48).

Os ecos nas fábulas também seriam criados pela recorrente utilização de uma figura de valor emblemático. Quando discorreu sobre a leveza, Calvino (2012, p. 29-30) falou especificamente sobre imagens que remetessem à gravitação ou ao

voo e portassem consigo a mensagem de superação do pesadume, pertencendo ao nível de significação do texto. Entretanto, sob a perspectiva da rapidez, passou-se a considerar o uso desse elemento na estrutura da narrativa, sendo ou não símbolo do leve, mas de todo modo combatendo o peso dos excessos. A figura emblemática exerceria dois papéis, o de resumir um sentimento, ideia ou conceito em si mesma (como a paixão, a ganância ou o poder) e o de gerar um efeito repetitivo semelhante ao da rima por aparecer em diversos momentos do enredo. No ambiente maravilhoso dos contos populares, o simbolismo ganharia forma num objeto mágico, em torno do qual giraria o enredo por ser almejado pelos personagens ou entregue a eles pelo destino. Ou seja, “é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os personagens ou entre os acontecimentos” (CALVINO, 2012, p. 46).

Removendo-se os excessos do texto e resumindo-se conceitos basilares com figuras emblemáticas, restam lacunas a serem preenchidas. Apesar de o narrador garantir que o conteúdo essencial seja transmitido e reforçado no enredo, ainda há espaço livre suficiente para permitir e incentivar que a imaginação do público enriqueça a história com detalhes, afastando-se da pesada interpretação restrita (CALVINO, 2012, p. 47). Além disso, como vimos, uma representação indireta da realidade é capaz de manter-se atual por muito mais tempo, podendo ser relacionada a diversos contextos e acontecimentos. No caso de figuras de valor emblemático como as encontradas nas fábulas e outras vertentes do insólito, ainda há incontáveis possibilidades de compreender seu simbolismo. Calvino descreveu a potencialidade literária obtida por meio do ritmo e da economia de linguagem ao falar de Jorge Luis Borges e das múltiplas bibliotecas que criou em seus contos:

O que mais me interessa ressaltar é a maneira como Borges consegue suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos estilos; sua maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a uma linguagem tão precisa quanto concreta, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos sempre inesperados e surpreendentes (CALVINO, 2012, p. 63).

Outro nome relacionado por Calvino (2012, p. 56) às qualidades de simbolismo, ritmo e economia de linguagem foi Galileu Galilei, cujo elogio ao alfabeto estimulou o desenvolvimento da reflexão sobre escrita combinatória que havia sido feita superficialmente na aula sobre a leveza (CALVINO, 2012, p. 39). Em Lucrécio, as letras em conjunto seriam um modelo do atomismo, partes da matéria a se

associarem de infinitas maneiras, e por isso seriam uma forma de combater o peso da concreção presente na ideia de um corpo fechado em si e efêmero. Em Galileu, o alfabeto também representaria a leveza perante as limitações físicas, dessa vez as da distância espacial e temporal. Esses obstáculos da comunicação seriam superados pelas letras, que poderiam ser decodificadas por qualquer pessoa que as encontrasse. Apesar de a tecnologia garantir que troquemos mensagens com velocidade e praticidade, Calvino (2012, p. 58) apontou que o diferencial da escrita é tornar-se, no momento de sua concepção, uma comunicação “entre todos os seres existentes e possíveis”, sendo tão potencial quanto seus futuros leitores ainda não nascidos.

O último ponto de conexão entre leveza e rapidez é o patrono que têm em comum, o deus greco-romano Hermes-Mercúrio. Calvino (2012, p. 64) designou esse papel ao mensageiro entre deuses e humanos por ser símbolo da comunicação, da mediação e da agilidade. Segundo o autor, tal figura mitológica resumiria em si todos os pontos de ambas as aulas e remeteria a um temperamento psicológico expansivo, sintonizado com o mundo. Calvino diria ser o oposto em personalidade, tendendo à melancolia, à introversão e à contemplação relacionadas a Saturno e aos poetas e identificando-se sobretudo com Vulcano e sua concentração construtiva. Uma vez que seu ideal literário era encontrar o ponto de equilíbrio entre a introspecção observadora e a comunicação impulsiva, Calvino confessou perseguir incansavelmente as qualidades mercuriais que tanto admirava, razão pela qual se fizeram tão presentes em suas produções. Podemos imaginá-lo como outro personagem mitológico, Perseu, mencionado logo no início da conferência sobre a leveza: tal como ele, Calvino enfrentou o peso petrificante da Medusa-realidade por meio da visão indireta de um espelho-literatura, mas somente com o auxílio de Hermes e suas sandálias aladas conseguiu superar suas limitações naturais e alçar voo.

A concentração construtiva de esculpir um texto até que nele reste somente o essencial para ser efetivamente transmitido ao público faz com que a rapidez evoque o próximo tema de *Seis propostas para o próximo milênio*, a exatidão. Calvino (2012, p. 73) definiu essa qualidade literária como uma força contrária à desordem e à imprecisão que estariam dominando a comunicação, as representações, os sentimentos individuais e os eventos coletivos na contemporaneidade. O mal estar e a estranheza gerados por esse caos poderiam ser amenizados por uma literatura bem planejada, cujas imagens e linguagem traduzissem sensações e pensamentos com nitidez e ordem (CALVINO, 2012, p. 71-

72). Uma literatura trabalhada na exatidão poderia, portanto, realizar o efeito de leveza por oferecer resistência ao peso de uma vida tumultuada e abarrotada de conflitos.

Na conferência sobre a leveza, aliás, a mesma foi apresentada como “associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, 2012, p. 28). Relacionada a um estilo ágil e impulsivo e ao triunfo do poeta-filósofo sobre o peso do mundo, essa qualidade exigiria objetividade e convicção. Como se para confirmar o elo entre leveza e exatidão, a aula referente a esta última foi introduzida com a informação de que, no antigo Egito, a precisão era simbolizada por uma pluma levíssima sobre um dos pratos de uma balança (CALVINO, 2012, p. 71). No caso, mais nos interessa o adjetivo “levíssima” que o substantivo por ele acompanhado, visto que antes Calvino (2012, p. 28) havia apontado como inadequada a comparação da leveza a uma pluma, que se deixa ser levada pelo vento, sendo mais correto identificá-la com a desenvoltura e a autonomia de um pássaro.

O efeito de leveza literária pode ser alcançado por meio das duas vias divergentes pelas quais a exatidão se manifesta. Uma delas adotaria uma racionalidade geométrica a fim de organizar eficientemente o texto a nível estrutural e procuraria desvencilhar-se de todos os excessos, para culminar numa “redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitissem o cálculo e a demonstração de teoremas” (CALVINO, 2012, p. 88). Essa ideia de limite poderia ser leve por seu abstracionismo gerar um afastamento da realidade, que passaria a ser vista de maneira indireta, por metáforas. Tais simbolismos pertenceriam a um processo combinatório, também obtendo leveza por meio das inúmeras possibilidades de sistematizações de leitura e entendimento da fórmula concebida.

Um bom representante desse tipo de exatidão na literatura de Italo Calvino é seu livro *Castelo dos destinos cruzados* (1973), constituído de pequenos relatos de experiências vividas por personagens medievais reunidos num castelo-estalagem. Por todos estarem enigmaticamente emudecidos, cada um a sua vez recorreu ao baralho para contar sua história, selecionando e revelando as cartas em determinada sequência, de maneira que os demais presentes pudessem interpretá-la de acordo com suas ilustrações e disposição na mesa. Assim como o alfabeto, o baralho seria um conjunto de símbolos capaz de contar múltiplas narrativas em suas várias combinações e na perspectiva particular de cada leitor.

O outro caminho da exatidão foi menos natural a Calvino, mas também tornou-se um exercício de escrita em sua fase mais madura. Em vez de

refletir na estrutura do texto, essa abordagem influenciaria a narração, fazendo com que esta se tornasse mais descritiva e reflexiva. Na constante busca por alcançar uma precisão sensível, a representação do objeto, assunto ou sentimento central seria cada vez mais apurada, gerando uma profusão de detalhes: “não há limite à minúcia com que se pode contar até a mais simples das histórias” (CALVINO, 2012, p. 91). Aqui, a redução sistematizadora instaurada pela primeira via da exatidão cederia lugar à vertigem no infinitesimal. Além de, juntos, representarem algo em suas diversas nuances, esses mínimos pontos descritivos portariam consigo seus próprios significados, ramificando o percurso narrativo. Todo esse universo contido no minúsculo remeteria à leveza por meio do atomismo, responsável por retirar o peso da concreção: por maior e mais sólida que fosse, qualquer coisa poderia ser decomposta o suficiente para tornar-se uma reunião de pensamentos, um fluxo de consciência.

O exercício de descrições feito por Calvino resultou em *Palomar* (1983), livro homônimo ao narrador protagonista, um homem introspectivo que detém seu olhar sobre banalidades ou convenções sociais que geralmente nos passam despercebidas. No início de cada conto, Palomar parte dos detalhes de movimento ou composição daquilo que descreve e desenvolve linhas de reflexão sobre a ciência, a sociedade ou a existência humana, demonstrando que habitualmente subestimamos a profundidade e pluralidade de conteúdos que poderíamos entrever se assumíssemos uma postura de contemplação perante o mundo. Ainda que Calvino não se considerasse um bom observador, sua personalidade coincide com a de Palomar nessa introspecção saturnal e, segundo Berardinelli (1999, p. 111-112), também no pessimismo e na desilusão que os fazem idealizar a morte.

O projeto *As cidades invisíveis* (1972), por sua vez, seria um dos mais satisfatórios para Calvino (2012, p. 85-86), em parte por ter efetivado nele ambas as vias da exatidão: a redução combinatória de suas reflexões a um único símbolo, a cidade, e o grande número de percursos possíveis entre as pequenas e facetadas narrativas. O livro apresenta uma narrativa-moldura do viajante Marco Pólo relatando ao imperador Kublai Khan quais as cidades pertencentes a seu domínio, descritas de maneira poética, abstrata e insólita em pequenos textos. Estes são divididos em capítulos e subcapítulos cujos nomes sugerem ao leitor sequências variadas para desenvolver a leitura.

A certa altura da história, temos uma mostra do comprometimento de ambos os personagens com uma filosofia da exatidão, cada um a seu modo, representando o perfil dúplice apresentado por Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. O raciocínio de Kublai Khan funciona de maneira geométrica, ou seja, espacial e calculista, e, na tentativa de organizar mentalmente seus territórios para melhor compreendê-los, compara seu conhecimento prático a uma partida de xadrez. Em seguida, reduz a fórmula apenas ao tabuleiro do jogo. Por fim, “Com o propósito de desmembrar as suas conquistas para reduzi-las à essência, Kublai atingira o extremo da operação [...]: o nada...” (CALVINO, 2019, p. 113). Marco Polo, por sua vez, como um bom explorador, valoriza os detalhes e neles consegue encontrar pistas que o permitem reconstruir o passado. Observando o mesmo tabuleiro de xadrez que levou o imperador à conclusão do esvaziamento, da ilusão e do nada, Polo viu em suas marcas quase imperceptíveis todo um universo de possibilidades: “A quantidade de coisas que se podia tirar de um pedacinho de madeira lisa e vazia abismava Kublai; Polo já começava a falar de bosques de ébano, de balsas de troncos que desciam os rios, dos desembarcadouros, das mulheres nas janelas...” (CALVINO, 2019, p. 122).

É preciso afirmarmos, contudo, que o exato nem sempre inspira leveza na literatura. Dante, por exemplo, apresentado na primeira proposta calviniana como poeta do peso por excelência, percorreu a segunda via da exatidão, a da precisão sensível, e por meio dela obteve êxito em explorar por completo “as possibilidades sonoras e emocionais, tudo o que ela pode evocar de sensações; em capturar no verso o mundo em toda a variedade de seus níveis, formas e atributos; em transmitir a ideia de um mundo organizado num sistema, numa ordem” (CALVINO, 2012, p. 28). Sua estratégia para combater o caos da realidade seria impor até aos pensamentos uma solidez corpórea e uma carga dramática: “o peso das coisas é estabelecido com exatidão” (CALVINO, 2012, p. 27).

O que distinguiria uma literatura pesada de uma leve junto à exatidão seria o ritmo, a sonoridade e o estilo narrativo: “o que os versos transmitem através da música das palavras é sempre um sentimento de doçura, mesmo quando descrevem a experiência angustiosa” (CALVINO, 2012, p. 78). Essa sensação acolhedora remete aos poemas de Giacomo Leopardi, nomeado por Calvino como o poeta do vago. Apesar de em *Seis propostas para o próximo milênio* o vago ser apresentado como antônimo de precisão (CALVINO, 2012, p. 28 e 73), ambas as qualidades acabam sendo tratadas como interdependentes. Para que a beleza do

vago leopardiano fosse alcançada, as imagens e a atmosfera deveriam ser descritas com minúcia (CALVINO, 2012, p. 75); o infinitesimal, tão difícil de ser concebido na mente humana, estaria relacionado ao indefinido e ao abstrato, que se oporiam ao peso da vida: “o desconhecido é sempre mais atraente que o conhecido; só a esperança e a imaginação podem servir de consolo às dores e desilusões da experiência” (CALVINO, 2012, p. 78).

Potencialidade e imaginação são os pontos de intersecção entre exatidão e visibilidade, aulas calvinianas que podem ser vistas como duas faces da mesma moeda. Mario Barenghi (2005, p. 38) indicou que, juntas, elas constituíam um discurso sobre a percepção e uma análise da capacidade mental de visualização. Essa dupla de propostas tem entre si uma relação tão estreita que podemos identificar com clareza as duas vias da exatidão nos percursos da escrita de Balzac, usados por Calvino para ilustrar a visibilidade em processos distintos de representações literárias. Os textos de cunho fantástico do escritor francês perseguiram o objetivo de “capturar a alma do mundo numa única figura dentre todas as infinitamente imagináveis” (CALVINO, 2012, p. 113), apurando-a incansavelmente, numa redução que acabaria por apartá-la de qualquer correspondente real que procurara representar. Corresponderia à busca pela exatidão racional e geométrica. Já seus romances realistas são conhecidos por expandirem-se numa tentativa de representar o mais exatamente possível cada peculiaridade dos indivíduos e das situações cotidianas, seguindo a via da precisão sensível que culmina na vertigem do detalhe infinitesimal.

Essas duas correntes literárias das quais serviu-se Balzac representam âmbitos distintos, o da fantasia e o da realidade. O primeiro pertenceria ao imaginário individual e coletivo e seria o “repertório do potencial” (CALVINO, 2012, p. 106), que podemos compreender como o mundo a se escrever. O segundo seria constituído daquilo vivido por cada sujeito em todas as épocas e espaços, o mundo não escrito. O ponto de encontro entre eles seria o mundo escrito, que os uniformizaria na mesma matéria verbal, numa combinatória de letras “sempre igual e sempre diversa” (CALVINO, 2012, p. 114). Assim como em seu texto “Mundo escrito e mundo não escrito” (1983), em *Seis propostas para o próximo milênio* o autor explicou não haver total compatibilidade entre representação e representado, apontando que a problemática da literatura era “sobre a diversidade inconciliável entre expressão linguística e experiência sensível, sobre a inapreensibilidade da imaginação visiva”

(CALVINO, 2012, p. 112). Na aula da exatidão, a respeito das vias divergentes que poderiam ser percorridas, essa insatisfação já havia sido mencionada:

em primeiro lugar, porque as línguas naturais dizem sempre algo *mais* em relação às linguagens formalizadas, comportam sempre uma quantidade de *rumor* que perturba a essencialidade da informação; em segundo, porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável (CALVINO, 2012, p. 88).

Ao invés de entender essa limitação como algo negativo, Calvino fez uso dela a seu favor, como veremos no próximo capítulo. A leve e intencional “estilização redutiva” calviniana transformaria ausência e distância em desejo e estímulo. Para gerar tal efeito, Calvino partilhava a responsabilidade pelo texto literário com o leitor, que deveria preencher as lacunas e apreender o significado conforme sua interpretação pessoal. Todavia, a aula da visibilidade aponta que esse relacionamento entre escritor e leitor estaria comprometido a partir do século XX, com o aprimoramento e a difusão dos meios de comunicação e produção. A rotina da sociedade moderna estaria cada vez mais sobrecarregada de imagens prontas, repletas de mensagens superficiais. O excesso de informação visual desse imaginário indireto que a todo instante impõe-se aos olhos dos indivíduos impediria a distinção entre imaginação direta e repertório coletivo e dificultaria a organização e assimilação de todos os fragmentos de imagens memorizados. Com isso, o leitor perderia a capacidade de concentrar-se em um texto e visualizar por conta própria aquilo que lê. Por outro lado, também deixaria de pensar por imagens e expressar-se por meio da fábula e da figuração (CALVINO, 2012, p. 108).

Privados da capacidade de visualizar mentalmente nossos pensamentos ou o que lemos, deixamos de criar e nos tornamos apenas consumidores, dependentes de imagens e expressões pré-determinadas. Não podemos abrir mão dessa faculdade sensorial, visto que “as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver” (CALVINO, 2012, p. 106). Por essa razão, Calvino (2012, p. 108) sugeriu que cada um de nós buscasse desenvolver uma “pedagogia da imaginação” para recuperarmos a habilidade humana de “controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro

fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autosuficiente, 'icástica'".

Para aprimorar a autonomia de sua imaginação, Calvino recorreu à leveza; seu método foi servir-se de imagens e informações externas para compor suas histórias, desafiando-se a apropriar-se daquilo que involuntariamente ocupava sua mente e transformá-lo em algo intencional. Desse modo, converteu o inevitável peso da realidade em literatura de humor, fantasia e delicadeza. Foi assim que descreveu o processo de escrita de sua trilogia *Os nossos antepassados*. As imagens de um homem partido em dois, de um menino que locomove-se sobre as árvores e uma armadura vazia com vida foram os pontos iniciais, em torno dos quais surgiram outras, análogas, simétricas e contrapostas (CALVINO, 2012, p. 104). O trabalho do escritor teria sido identificar as ideias suscitadas, ordená-las de modo a fazerem sentido numa narrativa e traduzi-las em palavras, de modo que a expressão verbal predominasse sobre o imaginário, permitindo-lhe que fosse transmitido às outras pessoas.

Os contos de *As cosmicômicas*, por sua vez, tiveram como partida conceitos científicos. O objetivo de Calvino foi argumentar que qualquer enunciado, por mais técnico ou abstrato que fosse, poderia estimular a fantasia figurativa: "o discurso por imagens, característico do mito, pode brotar de qualquer tipo de terreno, até mesmo da linguagem mais afastada de qualquer imagem visual, como é o caso da linguagem da ciência hodierna" (CALVINO, 2012, p. 105). Conforme demonstrou na aula da leveza, autores como Lucrécio, Ovídio, Cyrano de Bergerac e Jonathan Swift já haviam provado que a literatura poderia servir-se de teorias filosóficas e físicas para criar as histórias mais insólitas e poéticas, combatendo, assim, o peso da ideia de concreção e também o da linguagem hermética. A imaginação seria, aliás, indispensável à ciência e à arte por apresentar infinitas possibilidades de criação e, assim, permitir que a melhor opção ou combinação fossem eleitas por cada um daqueles que se empenham em alguma área de conhecimento (CALVINO, 2012, p. 107).

O mundo hipotético da imaginação é espontâneo e segue sua lógica interna, não necessariamente ligada ao racional, mas sempre sensível ao que lhe rodeia. Visualizar mentalmente aquilo que não existe, nunca aconteceu e talvez jamais venha a se realizar é uma forma de opor-se a todo conceito inquestionável, todo hábito pré-determinado e ao destino designado à humanidade. Foi desse imaginário individual e coletivo que surgiram narrativas orais como aquelas das levíssimas bruxas

que lidavam com seus perseguidores voando em vassouras ou espigas de milho. Essa visibilidade inspira a literatura a assumir sua função existencial, fazendo uso da leveza para opor-se ao peso do viver (CALVINO, 2012, p. 39-40). Mesmo tratando-se de possibilidades distantes ou virtuais, tais imagens exercitam a capacidade de traçar rotas paralelas e podem conduzir à descoberta de soluções para as crises do sujeito e as mazelas da sociedade.

As imagens emblemáticas presentes nas narrativas insólitas exercem grande poder sobre o ânimo do leitor perante o peso do mundo quando fixadas em sua memória. Da mesma maneira, as digressões e descrições precisam ser visualizadas mentalmente durante a leitura para que apresentem novas perspectivas de detalhes e hábitos banalizados. Por fim, mesmo numa literatura leve as barreiras de uma interpretação limitada devem ser superadas pelo leitor e pelas imagens particulares por ele formadas a partir do texto lido, razão pela qual a visibilidade é novamente indispensável.

A última aula escrita por Italo Calvino foi a da multiplicidade, estreitamente relacionada à exatidão, ainda que seu título pudesse aparentar o oposto disso. Trata-se da proposta de representar a rede de constantes relações entre fatos e coisas que constituem o todo, demonstrando as várias camadas que formam uma instância, tratando-se ela de uma área do saber, uma comunidade ou até mesmo um indivíduo. Partindo da ideia de que nada seria simples o bastante para ser definido por um único conceito ou observado por apenas uma perspectiva, algumas produções literárias assumiram a ambiciosa missão de revelar o complexo emaranhado por trás de tudo que pudesse ser compreendido como imutável ou inquestionável. A impossibilidade de alguém levar essa empreitada até o fim, representando o universo à exaustão, não era motivo para desaboná-la, segundo Calvino (2012, p. 127): “A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função”. A função, no caso, seria apresentar uma visão pluralística do mundo e preservar no ser humano a sensibilidade àquilo que o rodeia e também ao seu próprio interior.

A multiplicidade seria, então, a vertigem na abundância de detalhes considerados para que sua representação da realidade fosse a mais precisa possível. Essa via da exatidão já havia sido apontada por Calvino (2012, p. 88), na respectiva

aula, como insatisfatória ao escritor que a seguisse: “ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável”. Não é por acaso que alguns dos projetos literários mencionados na conferência sobre a multiplicidade jamais foram concluídos, como escritos de Carlo Emilio Gadda, Robert Mussil ou Marcel Proust, ou então sequer foram preservados em manuscritos, como ideias de Goethe e Mallarmé. Até mesmo quando fala de trabalhos finalizados, como *Bouvard et Pécuchet* (1881), de Flaubert, e *La vie mode d’emploi* (1978), de George Perec, a aula calviniana descreve-os como inconclusos ou abertos: “o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial” (CALVINO, 2012, p. 131).

Calvino descreveu a produção desse tipo, no século XX, como “enciclopédia aberta”, por tratar-se de um projeto cuja intenção é capturar o todo, dispor das várias áreas de conhecimento humano em suas páginas. A característica da abertura nesses trabalhos foi consequência da visão moderna sobre os registros documentais e a escrita em geral, que passaram a ser entendidos como pessoais mesmo na sua pretensa imparcialidade<sup>3</sup>. Uma vez que qualquer discurso seria apenas um ponto de vista sobre determinado assunto, as enciclopédias abertas procurariam vencer essa limitação com o dialogismo, absorvendo a maior quantidade possível de perspectivas. Ainda assim, por estarem cientes da incapacidade de exaurir todas as variáveis de um conteúdo, suas ramificações e os entrecruzamentos com outros temas, elas esboçaram uma totalidade potencial, não encerrada em si, mas induzida pelos desdobramentos do enredo.

Para Calvino (2012, p. 134), o romance contemporâneo era o gênero literário que melhor se adequava a essa multiplicidade, apresentando-se na forma de “hiper-romances”. Apesar de extensos, eles poderiam ser estruturados de maneira modular, em histórias mais breves que preservariam o ritmo veloz da leitura. Cada uma de suas partes poderia apresentar um estilo de narração ou uma linha de raciocínio, fazendo com que a produção se tornasse um catálogo de ideias. Podemos aproximar o conceito de enciclopédia aberta àquele defendido por Umberto Eco em seu livro *Obra aberta* (1962). Nele, o escritor e linguista italiano afirma que uma

---

<sup>3</sup> Um texto que desenvolve a questão de maneira concisa e didática é o artigo “Narrativa histórica e narrativa ficcional”, do professor Benedito Nunes.

produção literária – ou artística, numa perspectiva ampliada – é aberta quando, em sua estrutura ou linguagem, concede a seu receptor a possibilidade de definir por si próprio o tom da leitura e o significado a ser apreendido, complementando o trabalho iniciado pelo autor. Dessa maneira, a participação de cada leitor resulta em uma obra singular, fazendo com que o texto torne-se virtualmente uma imensurável biblioteca.

Retornando a Calvino (2007, p. 12-13), podemos, além disso, considerar que cada pessoa seja capaz de extrair múltiplos significados de um mesmo livro ao levarmos em conta sua afirmativa, no texto “Por que ler os clássicos” (1981), de que estamos em constante amadurecimento e, portanto, efetuamos leituras diferentes de um texto em idades distintas. A leveza enciclopédica rompe, portanto, qualquer sinal de restrição ao leitor ou condução autoritária da narrativa.

A divisão de um romance em textos menores e estanques, mas que dialogam entre si e podem organizar-se em diversos conjuntos também garante a pluralidade de inícios. Possuindo cada seção um começo próprio, o narrador pode servir-se de várias abordagens e estilos, não precisando abrir mão de parte das possibilidades que tinha à disposição antes que suas primeiras palavras definissem o tom da obra. Retomamos o exemplo de *La vie mode d'emploi* (1978), de George Perec, composto de 99 capítulos e 42 categorias temáticas que podem servir de fios condutores para leitura. Seu autor foi membro do grupo Oulipo, o que explica a concepção combinatória do texto. Ao falar sobre Perec, Calvino (2012, p. 136) argumentou que sua paixão por coleções fez com que as rigorosas regras assumidas durante a composição do romance não fossem cumpridas mecanicamente, mas com muita criatividade. Essa ideia concorda com a premissa oulipiana de que sempre haverá condições impostas à escrita e que a liberdade está em escolher quais regras seguir (CALVINO, 2012, p. 137).

As muitas combinações possíveis entre capítulos de um hiperromance ou categorias temáticas são uma representação do mundo como sistema, no qual é inconcebível a existência de um ser ou argumento isolado dos demais. Cada coisa estabeleceria relação com infinitas outras, ecoando a ideia atomista de que uma matéria pode decompor-se e tornar-se algo diferente, pois todo o universo seria constituído pelos mesmos elementos. Assim como o atomismo na literatura é um artifício de combate ao peso da concreção, a multiplicidade de ideias conectadas entre si poderia opor-se ao pesadume de conceitos até então inquestionáveis, ou então ao da evasão da realidade.

A ideia de descrever o universo à exaustão foi perseguida por muitos autores, mas Calvino (2012, p. 125-126) destacou uma particularidade na obra-prima de Marcel Proust, a série *Em busca do tempo perdido* (1909-1922). Nela, o protagonista, homônimo do autor, tece reflexões a partir de recordações e sentimentos suscitados por banalidades observadas em diversas situações ao longo da vida. A história não se desenrola apenas nessa rede de relações em que os mínimos detalhes eram considerados e serviam de ponto de partida para outras linhas de raciocínio, como também estendia-se a novos níveis temporais. Qualquer pequeno imprevisto cujas consequências pudessem alterar o desenvolvimento dos fatos era analisada no enredo, que assim considerava inúmeras ramificações no espaço-tempo. Essa multiplicidade de hipóteses é um exercício de visibilidade, gerando leveza na sensação de iminência mudança de destino que o menor detalhe poderia desencadear e opondo-se ao peso da aceitação resignada de um futuro previsível e inalterável.

Considerar as ramificações espaço-temporais é uma forma de digressão, mas não a única. Qualquer extenso caminho que a ponderação de um personagem ou do próprio narrador possa percorrer é um tipo de multiplicidade, assim como as descrições detalhistas. A interrupção de um raciocínio para que outro se desenvolva, colocando todas as linhas de reflexão num mesmo nível de importância dentro do enredo, faz com que a obra seja polifonia, plural em ideias e opiniões. Os lampejos de pensamento também provam que até os elementos mais prosaicos ou pouco óbvios fazem parte de um mesmo sistema e geram uma narrativa descontínua, alinear, rápida e leve em sua constelação de imagens.

Retomando nossa ideia inicial, entendemos, portanto, que as propostas de Calvino possam ser lidas como uma homenagem ao potencial da literatura. Rapidez e exatidão removeriam excessos do texto para tornarem prazeroso o vagar pelos sentidos certos de cada palavra, enquanto visibilidade e multiplicidade atribuiriam um papel ativo ao leitor pela pluralidade das interpretações. A leveza, por sua vez, exerceria ambas as funções, representando tanto a escolha do processo criativo quanto a liberdade da leitura. Ela sempre atuaria combatendo o peso que, de algum modo, poderia tolher esse potencial literário, fosse com remetências frias e desalentadoras sobre os conflitos da vida real, com a noção limitadora de concreção, com uma linguagem carregada e exaustiva ou com uma voz narrativa autoritária, que restringisse a participação efetiva do leitor na significação do texto.

## 2 A LEVEZA DO PENSAMENTO

Leveza foi a característica eleita para abrir a série de conferências que Calvino ministraria em Harvard. Cremos que a escolha foi baseada na relação especial que esta é capaz de estabelecer com as demais propostas e em sua identificação com a escrita integral do autor. É interessante que *Seis propostas para o próximo milênio* inicie-se dessa maneira pois, assim, principia sua reverência à potencialidade da palavra fazendo alusão ao efeito mais poderoso da literatura e das artes em geral, a libertação do ser humano. Falar sobre a leveza é discursar sobre a obtenção de forças na estética, na fragilidade e na sutileza.

Essa atividade aparentemente paradoxal encontra argumentos a seu favor na mitologia, na literatura e na ciência, segundo Italo Calvino. No mito grego, Perseu sustenta-se no céu por meio de suas sandálias aladas ou sobre Pégaso, o cavalo voador, e enfrenta Medusa, monstro capaz de transformar tudo em pedra. Ao contar essa história em *Metamorfoses*, Ovídio descreveria a delicada cortesia com que o herói tratava a cabeça decepada da inimiga derrotada, “um ser monstruoso e tremendo, mas mesmo assim de certa forma perecível, frágil” (CALVINO, 2012, p. 18). O contraste entre o temível e o suave é recorrente na mitologia e na literatura e, por vezes, como nos exemplos acima, o primeiro é superado pelo segundo. Calvino destacou essa dinâmica também nos avanços científicos, visto que as mensagens de DNA, os impulsos neurônicos e o *software* das máquinas revelaram sua posição de comando perante os complexos organismos e tecnologias. Constatando o poder da leveza, o autor argumentou que ela não se dissolve como os sonhos, nem é irracional.

A leveza teria uma finalidade muito bem definida: combater o peso do viver. Para tanto, esse elemento iria na contramão das produções literárias voltadas à mimese, à representação de realidades, à narrativa da vida individual e coletiva em seus acontecimentos e anseios, que carregariam “o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo” (CALVINO, 2012, p. 16). Quando olhamos para obras assim, encontramos o que geralmente consideramos como crítica política, restando às produções leves o estigma de fraqueza e alheamento por parte do escritor perante seu contexto social, histórico e cultural, alheamento, este, que influenciaria e também se reproduziria no leitor. O que Calvino (2012, p. 15) propôs a seus interlocutores foi que voltassem um olhar diferente à leveza, que se provaria “antes um valor que um defeito”.

Um pensamento recorrente em alguns períodos literários, como o

realismo e o neorrealismo, é que abordar uma situação grave de maneira atenuada resultaria sempre num abrandamento da força e da urgência para estancá-la. Por outro lado, a ideia de parnasianos, simbolistas e adeptos de outros movimentos desobrigaria a arte, em especial a poesia, de qualquer tentativa de intervenção política, devendo comprometer-se somente com a estética. Calvino posicionava-se entre essas duas opiniões, defendendo uma maneira de tratar as feridas do indivíduo e da sociedade com fantasia, humor, metáforas e beleza. Para ele, a leveza não seria uma evasão da realidade, mas uma lente oferecida pela ficção para compreendê-la, em conformidade com o aprendizado do protagonista de seu romance *O barão nas árvores* (1957): “aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância” (CALVINO, 2014, p. 239).

O autor italiano não foi o único a adotar essa postura. Falando especificamente sobre poesia em seu ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957), Theodor W. Adorno defendeu que justamente aqueles versos que negam-se a tratar explicitamente de política é que seriam capazes de despertar a criticidade no indivíduo. Isso porque a expressão de sentimentos e angústias mais íntimos assumiria um caráter “essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 67). O filósofo e sociólogo alemão também destacou que o distanciamento da realidade tomado pela poesia seria de extrema importância política, pois a contraposição entre o mundo idílico dos versos e a precariedade e brutalidade da vida real conscientizaria e impulsionaria o leitor a lutar por seus direitos e suas aspirações. Desse modo, o sujeito teria forças para reagir “à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida” (ADORNO, 2003, p. 9), ou seja, ao peso do viver.

Apesar de defender a leveza, Calvino não condenou a literatura de peso; como já dissemos, o oposto de cada proposta foi usado pelo autor para ampliar suas significações ou nossa percepção do assunto. Dante Alighieri é apresentado em *Seis propostas para o próximo milênio* como quem melhor soube utilizar-se do peso em sua escrita, conferindo a esta “a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações” (CALVINO, 2012, p. 27) e apresentando cada elemento como parte de um sistema bem organizado. Ele é lembrado no momento em que Calvino analisa alguns versos de Guido Cavalcanti, seu contemporâneo e em determinado momento

companheiro de estilo<sup>4</sup>, cujas figuras utilizadas podem ser relacionadas a um trecho de *A Divina Comédia*. Com Dante, o peso se configuraria na escolha de uma única comparação, que se ajustasse perfeitamente ao que representa, enquanto Cavalcanti, por sua vez, deixaria claro que a imagem por ele apresentada seria apenas uma dentre tantas possíveis, um trânsito de significantes: “Em Cavalcanti, tudo se move tão rapidamente que não podemos nos dar conta de sua consistência mas apenas de seus efeitos; em Dante, tudo adquire consistência e estabilidade” (CALVINO, 2012, p. 27).

A imagem desenhada por Dante retrataria uma realidade palpável, descrita com competência e objetividade, e possuiria a carga dramática de ilustrar uma paisagem do “Inferno”. Os versos de Cavalcanti, por outro lado, seriam capazes de dissolver até os temas mais densos por meio de figuras que exprimiriam abstração, como raios luminosos, penas de tinta ou o próprio texto poético. Segundo Calvino (2012, p. 24), esses elementos protagonizantes de seus poemas seriam sempre levíssimos, estariam em constante movimento e carregariam consigo uma mensagem, razão pela qual Cavalcanti foi um dos autores mais mencionados na conferência sobre a leveza. A ágil movimentação de tais elementos não seria aleatória ou caprichosa, mas estaria diretamente associada à tarefa de levar consigo uma informação. A leveza, para Calvino, não seria esvaziada de significado, mas perseguiria o objetivo de elevar pensamentos e ânimos.

## 2.1 PESOS DESAFIADOS

Caminhando para a conclusão dessa primeira conferência, Calvino (2012, p. 38-39) recapitulou os quatro fios que conduziram seu discurso: o que apresenta a leveza como oposição ao peso do viver, o que reflete sobre a escrita combinatória<sup>5</sup>, aquele sobre o atomismo<sup>6</sup> e a gravidade sem peso da ironia melancólica

---

<sup>4</sup> Dante Alighieri e Guido Cavalcanti foram expoentes do *Dolce Stil Novo*, movimento poético italiano desenvolvido na Florença entre o fim do século XIII e o início do século XIV.

<sup>5</sup> Escrita combinatória é um exercício criativo e uma maneira de se compreender o fazer literário por meio de formulações pré-definidas de letras e palavras, que desafiam o autor. A prática se desenvolveu no grupo OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, “Oficina de Literatura Potencial”), fundado em 1960, na França, por Raymond Queneau e François Le Lionnais, do qual Italo Calvino se tornaria membro em 1968. O jogo combinatório de palavras nasce do conceito combinatório propagado por Leibniz e seus discípulos entre os séculos XVII e XVIII, que pregavam a possibilidade de se encontrar qualquer resposta a partir de um método de combinações entre proposições primitivas.

<sup>6</sup> Atomismo é uma filosofia natural com origens na Grécia e na Índia antigas entre os séculos VI e V a.C. e que tem dentre seus contribuidores Demócrito e Epicuro. Entre linhas distintas de pensamento,

e, por fim, o que aborda a suspensão no ar por meio da lei da gravitação universal de Newton ou da levitação insólita de objetos e personagens na literatura. Visto que esses fios se conectam e confundem em uma teia que possibilita inúmeros caminhos a serem seguidos, propomos outra maneira de nos debruçarmos sobre os pontos levantados por Calvino, seguindo também quatro vertentes. Como critério, partimos dos tipos de peso aos quais a leveza se opõe, uma vez que o próprio autor ressalta seu papel ativo e certo. Desse modo, entendemos que esse elemento literário pode posicionar-se como resistência aos pesos da vida real, da concreção, da linguagem e da interpretação restrita. Devemos, contudo, ressaltar não se tratarem de tipos de leveza, apenas maneiras de se entender a amplitude de tal recurso.

A oposição da leveza ao peso do viver é a primeira qualidade apresentada na conferência, e também a linha de pensamento que a encerrou. Desde o início de suas atividades como escritor, Calvino compreendeu a força que a literatura poderia exercer sobre a situação política, numa perspectiva mais imediata, e a história humana, em um prazo mais estendido. Em palestras, entrevistas e ensaios, esse sempre foi seu maior argumento, a valorização da literatura por conta de sua função existencial, sua capacidade de influenciar conjunturas. Foram necessários, contudo, alguns anos de experiência e maturação de ideias para que o jovem literato compreendesse que esse propósito poderia ser desempenhado por qualquer tipo de produção literária, e não apenas por narrativas comprometidas com a mimese de situações reais<sup>7</sup>.

O contato do autor com contos populares de toda a Itália durante o projeto, desenvolvido entre os anos 1954 e 1956, que culminou na publicação do livro

---

a ideia comum desse conceito parte dos átomos, partículas então entendidas como indivisíveis e de formatos infinitamente variados, que, com movimentos de aglutinação e separação, formariam todo e qualquer tipo de matéria.

<sup>7</sup> No subcapítulo “1.1 Italo Calvino, o experimentalista engajado” de nossa dissertação *Ficcionalização histórica e insólito em Os nossos antepassados de Italo Calvino* (2016), falamos sobre o caminho percorrido pelo autor a fim de conciliar um estilo de escrita próprio e um conteúdo de relevância política e existencial. Seus primeiros contos e romance, publicados na década de 1940, foram muito influenciados por sua experiência na Guerra Civil italiana (1943-1945) e seu engajamento político. Inspirando-se no movimento neorrealista então vigente entre os intelectuais, Calvino compreendia a literatura como uma ferramenta de conscientização social. Na década seguinte, porém, a escrita desse tipo de metáfora política passou a ser intercalada com narrativas insólitas, nas quais o estilo de linguagem calviniano adquiriu mais força e espontaneidade. Segundo a estudiosa Francesca Serra em seu artigo “Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo”, esse revezamento entre dois tipos de produção tão distintos sinalizou o dilema enfrentado pelo autor nesse período, quando pensava que a literatura seria politicamente pertinente apenas quando estabelecesse uma relação clara com seu contexto de criação. Contudo, ainda nesses anos de 1950, Calvino voltou um novo olhar sobre as narrativas insólitas, compreendendo que também elas poderiam assumir uma postura crítica perante a realidade.

*Fábulas italianas* foi definitivo para o apuramento do estilo calviniano. O estudo e adaptação das histórias herdadas da tradição oral não apenas inspiraram Calvino a apreciar a coesão e o ritmo de uma narrativa, como também o fizeram compreender que nem toda obra com presença do insólito corresponde a uma recusa da realidade em seu entorno. Como explicado na Introdução de *Fábulas italianas*, muito se descobre sobre os costumes e a cultura de determinada época e região por meio dos contos populares ali nascidos e passados de geração em geração: a prática de pesca ou cultivo, a presença de reis e nobres ou elementos do folclore local. Falando especificamente das histórias recolhidas em território italiano, Calvino apontou que, em diversas vezes, uma mazela bem conhecida pela comunidade servia de ponto de partida para a aventura, como miséria, fome e falta de trabalho. Seria na procura de soluções para esses problemas que os personagens entrariam em contato com o sobrenatural, deparando-se com animais falantes, bruxas e objetos mágicos.

A Introdução de *Fábulas italianas* é arrematada com um convite à apreciação dos contos populares e sua “força de realidade que explode inteiramente em fantasia” (CALVINO, 1992, p. 37). Na aula sobre a leveza de *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino novamente mencionou a literatura de tradição oral e a ação do maravilhoso sobre os problemas reais, dessa vez voltando sua atenção a eventos particulares da fantasia, como a habilidade de voo adquirida por alguns personagens e a existência de objetos mágicos volantes. Esses feitos significariam a chave para se adquirir coragem, por conta da maior agilidade e mobilidade, e conhecimento e maturidade, por meio de experiências com outros mundos a serem visitados.

Segundo Calvino (2012, p. 39-40), tais figuras seriam parte do imaginário coletivo em contextos diversos, quando certos acontecimentos atemorizavam uma comunidade. O xamã de uma tribo, por exemplo, superaria o peso de seu corpo para viajar a outra dimensão e voltar com a solução para doenças, secas e influências malignas. Perseguidas pela Inquisição e limitadas sobremaneira em sua sociedade, as mulheres acusadas de bruxaria assumiriam o poder de se transportarem em vassouras ou espigas de milho. Também podemos associar à ideia alguns super-heróis da ficção contemporânea japonesa que, dotados da capacidade de voo ou oriundos de outros planetas, surgiram como símbolo de esperança e bravura em tempos de guerra e desolação em meados do século XX. Apesar de seu processo de criação e disseminação ter sido mais consciente e rápido que as lendas citadas por Calvino, esses heróis foram tão bem aceitos pelo público que se tornaram

parte da cultura popular, assim como os monstros radioativos que enfrentavam, representantes da Era Atômica<sup>8</sup>.

Os simbolismos de levitação do insólito não são, porém, a única maneira como a literatura pode agir contra o peso encontrado no mundo real. Outro artifício bastante poderoso é o humor, especialmente aquele tipo cujo material do riso são as desventuras descritas na narrativa. Para exemplificá-lo, Calvino (2012, p. 32) cita Shakespeare e Cervantes, autores capazes de criarem a “específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia”. Como mencionamos anteriormente, a melancolia seria a versão atenuada da tristeza, assim como a ironia, ou humor, seria o cômico isento da concretude corpórea exaltada na carnavalização<sup>9</sup>, focado, por sua vez, em questões abstratas e filosóficas. Ou seja, o riso de leveza caminhará ao lado da consciência dos problemas, adicionando ao lamento pinceladas de bom humor e permitindo uma visão mais descontraída, menos ensimesmada e, conseqüentemente, mais propensa a encontrar novas maneiras de se lidar com a situação. A certeza de julgamento cederia lugar a uma hesitação e uma curiosidade pelo inusitado, como explicado por Calvino (2006f, p. 162) na entrevista concedida ao jornalista Daniele del Giudice, em 1978, para o periódico *Paese Sera*: “A ironia adverte que o que escrevo deve ser lido com um ar um tanto suspenso, de leveza razoável”.

O breve texto “Definições de territórios: o cômico”, publicado inicialmente no periódico *Il Caffè*, em 1967, esclarece melhor a ideia que Calvino fazia do assunto, diferenciando o riso em duas vertentes. A primeira seria a da sátira, mescla de moralismo e zombaria, que se colocaria num lugar de superioridade perante o objeto de sua crítica: ao se voltar a situações particulares de seu contexto, o escritor sequer cogitaria contestar seu próprio interior. Por concentrarem sua atenção “no polo

---

<sup>8</sup> Tais monstros gigantescos, categorizados como *kaijus*, protagonizaram filmes, mangás e variadas mídias nipônicas. Nas histórias, sua origem é ligada aos testes nucleares que definiram os rumos da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria e afetaram diretamente o Japão e seu imaginário coletivo depois dos ataques às cidades de Hiroshima e Nagasaki. Dentre eles, o réptil Godzilla, criado em 1954 e primeiro do gênero, é até hoje o mais conhecido no mundo todo. O peso corporal dessas enormes bestas, que devastavam os lugares por onde passavam, contrasta com a leveza e a agilidade de voo de heróis como Super Giant (1957) e Ultraman (1966).

<sup>9</sup> Para melhor compreensão desse tipo de cômico, recomendamos a leitura do texto “O mundo às avessas” (1970), que se encontra numa compilação de ensaios calvinianos: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 246-250. Uma explicação mais aprofundada do riso carnal, subversivo e associado ao grotesco se encontra em BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

negativo do próprio universo” (CALVINO, 2006d, p. 189), tais produções seriam constituídas de peso. Contudo, como esperado, Calvino não descreve esse peso num tom depreciativo; pelo contrário, declara sua admiração a todo escrito satírico que não se compromete com questões específicas da sociedade, mas amplia seu foco espacial e temporal para observar tragicamente o gênero humano em sua totalidade.

O segundo tipo de cômico, porém, é o que mais o atrai, devido a sua postura interrogativa. Seriam a ironia, o picaresco, a truanice capazes de entender a limitação de um julgamento e uma representação, desprezando a pretensão de encerrar o todo em suas palavras. Seu posicionamento deixaria entrever a existência de outros pontos de vista, considerando a vastidão do mundo e as contrariedades que o compõem. Também aqui Shakespeare e Cervantes são citados, assim como Ludovico Ariosto, Laurence Sterne, Lewis Carroll, Raymond Queneau e outros, por saberem rir de si mesmos e, ao mesmo tempo, se distanciarem do específico, dialogando com o plural (CALVINO, 2006d, p. 189). Na aula sobre a Leveza, é exatamente esse efeito de amplitude que descreve a melancolia, “um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas” (CALVINO, 2012, p. 33).

Vemos, portanto, que a leveza se contrapõe ao peso da vida real sempre por meio do distanciamento, seja com figuras insólitas emblemáticas de levitação ou por meio da ironia. Assim, desvia de uma visão singular e inevitavelmente fechada da situação representada, incentivando, por sua vez, o diálogo com novas ideias e a criação de novas estratégias de enfrentamento dos problemas. Além disso, a fantasia e a diversão fortalecem o ânimo para lidar com as dificuldades que cotidianamente se apresentam ao indivíduo e à sociedade. Reforçamos que a recusa à abordagem direta não significa uma recusa à realidade (CALVINO, 2012, p. 17), tendo ainda a literatura leve a vantagem da atemporalidade, visto não se prender às minúcias de seu contexto.

A leveza também opõe-se à concreção e ao pesadume que sua ideia pode suscitar. Já mencionamos essa atuação nos campos da biologia e da tecnologia, uma vez que espessos corpos e máquinas existem em função de minúsculos e ágeis continentes de informação e estímulo, como as células dos organismos vivos e o *bits* da informática. Na literatura, Calvino (2012, p. 21) diz ser Lucrécio o primeiro a voltar seu conhecimento de mundo para as miudezas que compõem a matéria: “A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do

nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo”. No século I a.C., o pensador romano atualizou as ideias de atomismo de Demócrito e Epicuro e antecedeu conceitos científicos contemporâneos em seu escrito *De rerum natura*. O interesse de Calvino está, além disso, na poesia que caminha ao lado de sua filosofia e apresenta respingos de realidade, aspectos visíveis que poderiam passar imperceptíveis, como poeira, luz do sol, pequeninas conchas, ondas, grãos de areia e teias de aranha.

Contemporâneo a Lucrécio, Ovídio é outro autor lembrado por Calvino, em especial em sua obra *Metamorfoses*, que apresentaria na cosmologia de seus versos uma mescla de história documentada e mitologia grega, ciência e filosofia. Na aula calviniana, seria destacada principalmente a maneira como o poeta romano usaria a leveza para expressar as doutrinas pitagóricas em que se apoiava, ideias de correlação entre matérias e da natureza submetida a uma lógica numérica. Dessa maneira, os corpos físicos seriam apenas invólucros de almas livres e eternas, assim como o surgimento e a permanência do cosmos responderiam à ordem abstrata da matemática.

A afinidade entre objetos e seres também seria perceptível na poesia de Cavalcanti, como dito anteriormente. As figuras por ele usadas para ilustrar sentimentos deixariam aberta a possibilidade de uso de outras metáforas, revelando a compatibilidade das coisas em sua essência. Sem corresponder direta e unicamente à representação, a imagem evocada não estaria presa a seu significado e perderia o aspecto sólido que possui no mundo real, razão pela qual “nem mesmo a palavra ‘pedra’ chega a tornar pesado o verso” (CALVINO, 2012, p. 25).

O atomismo também estaria presente na literatura moderna, sendo nela introduzida por Cyrano de Bergerac no século XVII. Com bastante humor, o autor francês promoveria reflexões filosóficas sobre a unidade entre os seres vivos e o respeito que o ser humano deveria à natureza, além de apontar para a fragilidade da existência ao imaginar as inúmeras possibilidades de combinação dos átomos e a probabilidade mínima de se unirem de modo a formar determinada espécie: “ou seja, mostra como faltou muito pouco para que o homem não fosse o homem, nem a vida a vida e o mundo um mundo” (CALVINO, 2012, p. 33).

A força gravitacional gerada pela massa dos corpos teria sido outro assunto tratado por Cyrano, fazendo com que a literatura se adiantasse às constatações científicas de Isaac Newton. Por meio de situações e efeitos insólitos, o

autor escreveria sobre tentativas de se subtrair o peso para subir à lua. Outras ficções que desafiam a lei da física são as aventuras do Barão de Münchhausen e *As mil e uma noites*, ambas enriquecidas pelo imaginário popular. Ser transportado pelos ares em uma bala de canhão, aves ou objetos voadores são imagens que permitem ao ser humano ignorar o pesadume de seu próprio físico ou das limitações práticas da realidade, remetendo-lo também a uma liberdade perante os entraves existenciais. É por isso que, neste ponto, a leveza se opõe tanto à concreção quanto ao peso da vida real.

No início da aula sobre a leveza, Calvino contou sobre o processo pelo qual passou com seus textos até que descobrisse o próprio estilo literário, ágil, impulsivo e tão contrastante com o pesadume da vida que pretendia abordar. O peso a se enfrentar era, portanto, também o da linguagem, visto que a rigidez e a turvação do mundo seriam “qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas” (CALVINO, 2012, p. 16). Apesar de a leveza resistir a tal adesão, esta também teria seu valor literário, tendo sido até mesmo perseguida por Calvino em sua juventude, quando a ideia predominante era que somente representações neorrealistas confeririam a criticidade necessária aos episódios políticos, sociais e bélicos vividos por aquela geração. Ao falar em seu livro *Novecento letterario italiano ed europeo* sobre a literatura italiana desenvolvida especialmente na década de 1940, o estudioso Giovanni Casoli (2002, p. 15) comentou que o neorrealismo era caracterizado pela descrição das particularidades locais, pelo engajamento com causas humanas e sociais e, o que nos é de interesse neste momento, pela narração impetuosa, convicta dos ideias defendidos e antilírica.

Não demorou muito, porém, para que Calvino notasse que a sisudez comum aos textos neorrealistas não era natural em sua escrita, como contou no prefácio do volume que reunia a trilogia *Os nossos antepassados* (1960): “Se usasse um tom mais reflexivo e preocupado, tudo se dissolvia no cinzento, no triste, eu perdia o timbre que era meu, isto é, a única justificção para o fato de que quem estava escrevendo era eu e não um outro” (CALVINO, 2014, p. 8). A solução que encontrou foi assumir a identidade que já lhe conferiam alguns críticos, dentre eles seu estimado incentivador Cesare Pavese, desde seu primeiro romance, *A trilha dos ninhos de aranha* (1947). Nesta história, os traços neorrealistas contrastam com a imaginação inocente do protagonista Pin, uma criança que vivencia de perto a guerra civil italiana, mas se mantém alheia a partidarismos políticos e à melancolia dos adultos perante

mortos, feridos e injustiçados. Por conta disso, Calvino passou a ser conhecido como um autor que unia o realismo a um tom fabular, de fantasia. Esse viés insólito e também a ironia seriam confirmados em seus próximos livros, *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959), que comporiam *Os nossos antepassados*.

Na mesma década em que nasceu a trilogia *Os nossos antepassados*, Calvino desenvolveu *Fábulas italianas*, cujo processo de pesquisa e reescrita apurou outras qualidades de seu tom fabular, o ritmo e a concisão, tão característicos dos contos populares da tradição oral. Para falar sobre o ritmo da linguagem em sua aula sobre a leveza, Calvino (2012, p. 28) serviu-se, mais uma vez, dos versos de Cavalcanti, cujas sílabas bem marcadas remeteriam a movimentos precisos e efetivos, lampejos de mensagem, “como se o pensamento se destacasse da obscuridade por meio de rápidas descargas elétricas”.

Partindo de Cavalcanti, Italo Calvino mencionou ainda outras maneiras de conferir leveza à linguagem, com descrições de alto nível de abstração e narrações de raciocínios que sofrem minúsculas interferências. O efeito realiza-se, em ambas, por elementos exteriores e interiores ao personagem confundirem-se na contemplação de uma paisagem ou no desenvolver de um pensamento. Mesmo nos casos em que o tempo psicológico alonga-se diante de poucos eventos, é possível que o ritmo mantenha-se leve e acelerado, ditado por uma sucessão de brevíssimas reflexões que a todo instante mudam o rumo da narrativa.

Com pequenos artigos presentes em *A arte da ficção* (1992), o literato britânico David Lodge explicou o fluxo de consciência como a representação de ideias e emoções em constante trânsito, sendo que sua prática poderia dar-se de dois modos. Em narrativas em terceira pessoa, ocorreria pelo discurso indireto livre, que apresenta um encadeamento de recordações, impressões e sensações a perpassarem a mente do personagem: “O real e o metafórico, o presente e o passado entremesclam-se e interagem nas frases longas e meândricas, em que cada pensamento ou lembrança motiva o próximo” (LODGE, 2011, p. 54). Quando em primeira pessoa, por sua vez, dar-se-ia por meio do monólogo interior, que reproduziria todas as reflexões e fantasias do sujeito mesmo quando isoladas em seu sentido, interrompendo ou saltando a um ponto mais avançado de uma linha de raciocínio conforme as interações e distrações com o mundo exterior.

As elucubrações representadas na literatura possibilitariam, portanto, um breve e superficial distanciamento de fatos monótonos e pesados enquanto o psicológico humano se tornasse o foco da narrativa. As interferências de acontecimentos e observações externas no raciocínio do personagem, por outro lado, forneceriam um leve respiro durante possíveis reflexões longas e eventualmente cansativas, com toques de humor e surpresa, ou ainda atenção a pequenos objetos ou detalhes comumente passariam despercebidos.

A leveza pode, ainda, se manifestar contra o peso da linguagem por meio do vocabulário. Para tratar do assunto, Calvino (2012, p. 30) recorreu ao personagem shakespeariano Mercúrio por conta das palavras de que faz uso: verbos como “dançar” e “pairar” e, para descrever um sonho que teve, termos como “fadas”, “asas”, “raios de luar” e “pequenos átomos”. Aludindo a movimentos, voos, fantasia e sutilezas da natureza, o amigo de Romeu rebate a associação que este faz entre o amor e o sofrimento, revelando o contraste entre um discurso dotado e outro isento de peso.

Shakespeare ainda não foi a principal referência calviniana quanto ao emprego de vocábulos que remetessem à leveza. O posto coube a Giacomo Leopardi, poeta italiano do século XIX que expressou a utopia da felicidade a partir dos pássaros, da musicalidade na voz feminina, da limpidez do ar e do céu noturno. O maior destaque em sua poesia teria sido a lua, cuja presença em alguns versos seria suficiente para iluminar todo o texto: “o milagre leopordiano consistiu em aliviar a linguagem de todo o seu peso até fazê-la semelhante à luz da lua” (CALVINO, 2012, p. 37). Sua particularidade foi não ter se limitado a olhar para o satélite natural apenas como inspiração lírica, mas falar dele com a propriedade de quem buscou, desde muito jovem, aprofundar seu conhecimento científico a esse respeito.

No recorte de uma correspondência endereçada à autora Anna Maria Ortese em 1967, publicado no livro *Assunto encerrado* (1980), Calvino (2006b, p. 217) argumenta ser exatamente essa a razão pela qual a lua seja matéria de poemas desde os tempos antigos, por simbolizar o desejo de descobertas a respeito do espaço e dos corpos celestes. Nessa ocasião, Galileu foi mencionado como um dos modelos da escrita de Leopardi, antecipando o olhar apaixonado e esclarecido que este voltaria aos céus: “Galileu, assim que começa a falar da Lua, eleva sua prosa a um grau de precisão e evidência e, ao mesmo tempo, de rarefação lírica prodigiosas” (CALVINO, 2006b, p. 218). Podemos associar essa rarefação lírica à leveza, utilizando-nos de

outra afirmação de Calvino (2012, p. 37): “a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento”.

Por fim, a leveza possui ainda o poder de anular o peso da interpretação restrita. Para demonstrá-lo, recorreremos, mais uma vez, à poesia de Cavalcanti e à pluralidade de metáforas que este disponibiliza para ilustrar um sentimento humano. Por não se valer apenas de um único símbolo, o objeto representado não tem sua significação limitada às ideias suscitadas por somente um correspondente. Alguns trabalhos do poeta foram citados por Calvino (2012, p. 25) como exemplo. No soneto “Tu m’hai sì piena di dolor la mente”, Cavalcanti comparou um apaixonado sofredor a um autômato, cujo material não foi exatamente definido, tendo sido descrito como feito de cobre *ou* pedra *ou* lenho. A habilidade do poeta então destacada seria justamente usar imagens plurais, colocando-as uma ao lado da outra no texto, impedindo que hierarquicamente se estabelecesse qual delas melhor se aproximaria do significado almejado.

Ainda em outro soneto, “Pegli occhi fere un spirito sottile”, Cavalcanti faz uso dos termos “*spirito*” e “*spiritello*”, tão característicos de sua obra poética, em todos os quatorze versos. Essas palavras remetem àquilo que o poeta potencializava em seus versos: as sensações e os sentimentos, ligeiros rumores que, tais como a poeira e os grãos de areia, tantas vezes são menosprezados pelo ser humano, mas ainda assim estão presentes em todo lugar. No soneto, os termos provam sua versatilidade ao assumirem diversas funções gramaticais diversas, conforme a construção textual em que foram inseridos. Esse artifício do poeta foi resumido por Calvino (2012, p. 28) do seguinte modo: “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase impoderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência”. Ou seja, a partir de uma linguagem livre de peso, também seria possível conduzir os significados pela trama textual de maneira a conferir leveza à interpretação. As várias camadas sobrepostas de significado diluiriam o significante, reduzindo o autoritarismo de uma leitura fechada em si mesma e assumindo que uma palavra possa transmitir incontáveis ideias, variando conforme o contexto em que se encontra e o conhecimento de seu leitor. A impossibilidade de correspondência de um significante com apenas um significado foi um conceito desenvolvido pelos pós-estruturalistas, conforme expôs Terry Eagleton em seu livro *Teoria da Literatura*. O teórico também explicou que, segundo essa corrente crítica, a leitura poderia se tornar um mergulho em vários níveis de

significado, visto que uma palavra remeteria a outra, que aludiria a mais uma, incessantemente:

A significação é o subproduto de um jogo potencialmente interminável de significantes, e não um conceito firmemente ligado a um determinado significante. O significante não nos revela o significado diretamente, como um espelho reproduz uma imagem; na língua, não há uma série harmoniosa de correspondências diretas entre o nível dos significantes e o nível dos significados. Para complicar ainda mais as coisas, também não existe uma distinção fixa entre significantes e significados. Se quisermos saber a significação (ou significado) de um significante, poderemos procurá-la no dicionário; mas tudo o que encontraremos serão outros significantes, cujos significados, por sua vez, também poderão ser procurados, e assim por diante (EAGLETON, 2006, p. 192).

O peso combatido aqui é, portanto, o da interpretação pré-determinada, que se imporia ao leitor a despeito de seu aparato particular de leitura e das conclusões às quais poderia chegar por si próprio. Entendemos que um texto possa carregar esse peso por meio de uma voz narrativa autoritária, que conduza o enredo de maneira a sempre fornecer uma única concepção dos fatos e, desse modo, apresentá-la como indiscutível. Servindo-nos dos termos bakhtinianos<sup>10</sup>, a oposição a essa visão restrita estaria a cargo da polifonia, ou seja, vários pontos de vista inseridos pelos personagens, e do dialogismo, ecos de outros livros e circunstâncias externas na escrita. Tais recursos imprimiriam leveza à narrativa por concederem ao leitor a liberdade de ouvir diversas vozes discursivas, podendo compreender melhor a amplitude do tema abordado e a movimentação das ideias que gravitariam em torno dele. Além disso, a literatura poderia revelar seu potencial de significação nas infinitas combinações entre a mensagem transmitidas e a percepção de seu público.

## 2.2 POTENCIALIDADE, DESEJO E DISTÂNCIA

Na aula sobre a leveza, o uso potencial das palavras é citado de maneira breve, talvez por ser um assunto aprofundado posteriormente nas palestras sobre exatidão e multiplicidade. Ainda assim, não podemos deixar de destacar a atenção que Calvino dedicou a esse tópico e ao jogo combinatório a partir da década

---

<sup>10</sup> Para aprofundamento nos conceitos mencionados, recomendamos a leitura dos textos “O plurilinguismo no romance” e “A pessoa que fala no romance”, ambos presentes no livro *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*, 2010.

de 1960, quando em contato com a obra de Raymond Queneau e o grupo Oulipo. “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, conferência que proferiu e publicou entre os anos 1967 e 1968, expõe sua ideia de que a literatura inicialmente detinha a função de reafirmar convenções vigentes da sociedade, mas teria se libertado dessa tarefa por meio da escrita combinatória, podendo perseguir novas configurações de palavras e sentenças e expressar sentimentos e ideias que perpassariam o íntimo dos autores (CALVINO, 2006c, p. 212-213). A partir da experimentação de novas combinações de sons e palavras, a escrita seria capaz de trazer tabus à tona e falar do que até então pertencesse apenas ao inconsciente e ninguém soubesse como abordar: “A batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem; é da borda extrema do dizível que ela se estende; é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura” (CALVINO, 2006c, p. 208).

Quase duas décadas depois, Calvino voltou a afirmar que a literatura teria o poder de abordar o que até então tivesse sido desconsiderado ou não nomeado pela humanidade. Seu texto “Mundo escrito e mundo não escrito” (1983) reflete sobre a realidade, mundo não escrito, e sua representação linguística, mundo escrito. Este último, encontrado nos livros, seria de certo modo previsível, por constituir-se de técnicas e estratégias da linguagem e um mecanismo universal de narrativa. O mundo não escrito, em contrapartida, seria inapreensível e sempre surpreendente; contudo, estaria contaminado por discursos, sendo automaticamente compreendido a partir de definições prévias da sociedade. Caberia à literatura renovar a relação entre realidade e linguagem, deixando a mimese de lado e oferecendo novas maneiras de se observar o já conhecido e exprimir o ainda não imaginado: “Em certo sentido, creio que sempre escrevemos sobre algo que não sabemos: escrevemos para tornar possível ao mundo não escrito exprimir-se por meio de nós” (CALVINO, 2011, p. 114, tradução nossa<sup>11</sup>).

Partindo dessa ideia, em “La forma dei desideri: L’idea di letteratura di Calvino” o professor Mario Barenghi (2011, p. 309) apontou que a literatura pertenceria ao “*mondo da scrivere*”, o mundo ainda a se escrever, fronteira entre os terrenos da realidade e da linguagem que abarcaria ideias e imagens não convencionalizadas. Toda literatura seria, para Calvino, intrinsecamente parcial no que diria respeito à mimese ou à expressão de um pensamento ou sentimento, e

---

<sup>11</sup> No original, “In un certo senso, credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi”.

somente quando reconhecesse sua própria limitação é que possuiria sentido; “algo que tem significado e valor enquanto não cessa de confrontar-se com aquilo que não é” (BARENGHI, 2011, p. 308, tradução nossa<sup>12</sup>). O argumento que Barenghi desenvolveu é que a escrita calviniana possuiria uma estratégia compositiva: a ausência proposital de algum elemento, a fim de suscitar a sensação de desejo, que se tornaria sua força motriz (BARENGHI, 2011, p. 317). A fim de exemplificar, Barenghi analisou que todos os personagens calvinianos sofrem de alguma mutilação. Na trilogia *Os nossos antepassados* isso seria mais visível, principalmente com os protagonistas Medardo, de *O visconde partido ao meio*, e Agilulfo, de *O cavaleiro inesistente*, que eram fisicamente incompletos, mas também com Cosme, de *O barão nas árvores*, que não pertencia efetivamente à sociedade. Mas a ausência projetaria uma sombra sobre personagens de mais ficções calvinianas, dentre elas, respectivamente, *Palomar* (1983), *As cidades invisíveis* (1972) e os contos cosmiômicos publicados entre 1965 e 1984:

O que é enfim Palomar, senão uma figura humana reduzida aos órgãos da visão e do pensamento? Em vez de cortar seu personagem ao meio, Calvino o reduziu ao aparato ótico e neurológico (não diversamente, Marco Polo contava de cidades feitas somente de instalações hidráulicas). E o que é Qfwfq, senão um ser humano descontextualizado, subtraído de qualquer determinação de tempo e de espaço? Em vez de relegar o protagonista às árvores, Calvino o submeteu a uma deslocação hiperbolicamente oblíqua (BARENGHI, 2011, p. 316, tradução nossa<sup>13</sup>).

Essa “estilização redutiva” poderia ocorrer em outros elementos da narrativa e conceberia o texto sob um ponto de vista agrônômico, ecoando a profissão de seu pai, Mario Calvino, que o autor pensou em seguir quando jovem. Assim como as plantas necessitam ser podadas para crescerem saudáveis, na direção correta e mais rapidamente, a criação literária deveria ter algo de si removido (BARENGHI, 2011, p. 315). Um dos meios para realizá-lo seria a leveza, cuja finalidade é justamente tolher o peso de temas, da estrutura e da linguagem textual. Barenghi

<sup>12</sup> No original, “qualcosa che ha significato e valore in quanto non cessa di confrontarsi con quello che non è”.

<sup>13</sup> No original, “Che cos'è infine Palomar, se non una figura umana ridotta agli organi della vista e del pensiero? Anziché tagliare il suo personaggio a mezzo, Calvino lo riduce all'apparato ottico e neurologico (non diversamente, Marco Polo raccontava di città fatte solo di impianti idraulici). E che cos'è Qfwfq, se non un essere umano decontestualizzato, sottratto a ogni determinazione di tempo e di spazio? Anziché relegare il protagonista sugli alberi, Calvino lo sottopone a una dislocazione iperbolicamente ubiqua”.

também destacou os termos “*nascosto*” (escondido, secreto) e “*utopia*”, presentes nas produções calvinianas, como representantes dessa ausência que promoveria o desejo em sua obra. Em nosso entendimento, a leveza, em suas várias manifestações, não é apenas uma das formas de suscitar esse desejo, mas compreende todos os artifícios de que Calvino serviu-se para gerar tal efeito, como pretendemos demonstrar ao longo de nosso trabalho.

Ao retirar-se os excessos, também define-se aquilo a ser preservado. Essa ação de escolha é descrita em “*Cominciare e finire*”, texto pertencente aos rascunhos das palestras que resultariam em *Seis propostas para o próximo milênio*. Nela, Calvino (1996, p. 92 e 93) defendeu que, ao iniciar uma história, o escritor teria a sua disposição infinitas maneiras de expressar-se, mas inevitavelmente optaria por apenas um desses caminhos e desprezaria todos os outros ao definir as primeiras palavras do texto. Nesse instante, o autor também precisaria romper com o mundo não escrito, admitindo a incapacidade de sua obra apreender o real. O início seria um ingresso no mundo verbal e possuiria o poder de dar voz a algo jamais antes dito ou concebido, oferecendo interpretações da realidade ou criando algo completamente novo como apenas a literatura seria capaz de fazer.

Nesse ímpeto de seu potencial, o iniciar da escrita aproxima-se da leveza por apontar aquilo que ainda está por se realizar, fazendo surgir o desejo em meio à ausência. Por não dispor da completude do enredo, o começo é leve, pleno de esperanças e promessas, e é chance de o escritor externalizar em palavras aquilo que há em seu âmago. Calvino (2004, I. 194) refletiu sobre isso em 1964, no prefácio que dedicou à terceira edição de *A trilha dos ninhos de aranha* (1947): “Talvez, no fundo, o primeiro livro seja o único que conta, talvez se devesse escrever esse e só, a grande arrancada só se dá nesse momento, a oportunidade de expressar-se aparece uma única vez, o nó que você carrega por dentro, ou você o desata dessa vez, ou nunca mais”. Essa afirmação poderia vir a desqualificar suas publicações posteriores, se não fosse pela metalinguagem presente no mesmo texto, que mostra um autor a tatear os rumos que pode dar a sua argumentação – “Tenho de recomeçar desde o início. Tinha me metido numa direção errada” (CALVINO, 2004, I. 121 a 122); “Ainda tenho de recomeçar o prefácio, desde o início” (CALVINO, 2004, I. 157); “Mais uma vez sinto a necessidade de corrigir o andamento que o prefácio tomou” (CALVINO, 2004, I. 203 a 204) – até ficar satisfeito com o resultado: “É isso: encontrei a abordagem para o prefácio” (CALVINO, 2004, I. 224 a 225). Dois pontos bastante característicos da

escrita calviniana podem ser notados nesses trechos, a disposição de variados caminhos para o discurso, tal como vemos na aula sobre a leveza, e o uso de artifícios para multiplicar o momento supostamente único do início.

Essa prática de Calvino em estender o instante de abertura de uma história evidencia-se em seus livros *As cidades invisíveis* (1972), *Castelo dos destinos cruzados* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), cujas narrativas brevíssimas unem-se por uma moldura, mas ainda assim mantêm o início particular de cada uma. Não por acaso o professor Fabio Pierangeli, no artigo “Italo Calvino e a energia ‘no momento do início’”, recordou que tais produções tiveram por base a escrita combinatória, cujo objetivo é revelar a versatilidade da literatura ao desafiar a criatividade do autor. Podemos supor que esses ousados projetos perseguiram a manutenção da força da estreia, “ideal utópico” que “consistiria na dilatação contínua desta energia inicial para formar um organismo compacto, coeso, bem definido e, ao mesmo tempo, sempre novo” (PIERANGELI, 2015, p. 13).

Daqueles três títulos, o que melhor representa a potencialidade dos inícios é *Se um viajante numa noite de inverno*, cujo protagonista encontra em um único livro dez histórias de temáticas e estilos bastante diversos, que interrompem uma a outra abruptamente, permitindo que vislumbre-se apenas suas aberturas. Enquanto o Leitor investiga o mistério da inusitada encadernação que tem em mãos, as situações e diálogos que vivencia problematizam o universo literário: a escrita, a edição, a tradução, a crítica e a leitura. À época da publicação desse romance, muito se supôs sobre os começos que constituíam a estrutura da narrativa e, respondendo a uma resenha de Angelo Guglielmi, Calvino revelou que sua intenção nesse projeto fora escrever ficções de autores imaginários diferentes de si mesmo:

não me interessava reconsiderar minha autobiografia literária, refazer tipos de narrativa que eu já fizera; deviam ser possibilidades à margem daquilo que sou e faço, alcançáveis com um salto fora de mim que permanecesse nos limites de um salto *possível* (CALVINO, 1999, p. 272).

o livro representaria (para mim) uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos (CALVINO, 1999, p. 273).

Podemos notar em seu comentário que o desafio do experimentalismo significava para ele a expansão do próprio ser. Os vários começos

contidos nesse romance ilustrariam, portanto, não apenas a potencialidade de significação das palavras, mas também a versatilidade do ofício do escritor. Um livro repleto de inícios conserva o fresco vigor da estreia de que fala Pierangeli (2015, p. 12), de poder impulsionador. *Se um viajante numa noite de inverno* é crivado de leveza na expectativa de cada começo, na adaptação do leitor a novos estilos narrativos e na suspensão das histórias recém iniciadas, que lhe proporciona a irrestrita liberdade de imaginar por conta própria suas continuações.

O início da escrita também é o momento em que as ideias que até então estavam sob total controle do autor tornam-se disponíveis às mais variadas interpretações do público. Alguns narradores que lidam com essa situação de maneira desprendida, apresentando a história sem a preocupação de conduzir a leitura por caminhos previamente concebidos, geram textos leves como os de Guido Cavalcanti, conforme exemplificou Calvino por conta de sua linguagem despojada e significados de consistência rarefeita. Esse tipo de escrita incentivaria o espírito crítico do leitor e, em contrapartida, este último seria a chave para que a literatura revelasse sua potencialidade; cada leitura de um mesmo texto poderia realizar-se de forma diversa, dependendo do conhecimento e da disposição de quem a fizesse, como vemos em “Cibernética e fantasmas”:

O jogo pode funcionar como desafio para a compreensão do mundo ou como desistência dessa compreensão; a literatura pode trabalhar tanto no sentido crítico como no da confirmação das coisas assim como são e como as conhecemos. O limiar nem sempre está demarcado com clareza; direi que, a esta altura, é a atitude da leitura a tornar-se decisiva; cabe ao leitor levar a literatura a esclarecer sua força crítica, e isso pode se dar independentemente da intenção do autor (CALVINO, 2006c, p. 214).

Assim, além de retirar do texto o peso de uma interpretação restrita a suas intenções particulares, o autor imprime leveza a sua própria atividade de escrita, não mais responsabilizando-se pela mensagem que cada leitor extraírá de sua obra ou o uso que dela fará posteriormente. Por essa razão, Calvino não se interessava pela literatura panfletária, que usava de voz autoritária para convencer seu público a defender determinada posição política e filosófica. Em 1967, período em que proferiu a conferência “Cibernética e fantasmas”, também abordou a autonomia do leitor no comentário “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)”. Para ele, a literatura deveria reconhecer seu modesto lugar perante os acontecimentos políticos, ampliando a consciência e o conhecimento dos indivíduos, mas entendendo que pode

ser ferramenta tanto de seus destinatários, quanto de sua oposição: “Politicamente revolucionária não é tanto a obra quanto o uso que dela se pode fazer; mesmo a obra que se deseja politicamente revolucionária só se torna tal no curso de sua utilização, em seus efeitos com frequência retardados e indiretos” (CALVINO, 2006e, p. 194-195).

Não devemos, contudo, relacionar esse seu argumento a uma redução do poder transformador da literatura sobre indivíduos e sociedades. A afirmativa de que uma obra não poderia já ser entendida como politicamente revolucionária no momento de sua concepção estava relacionada à compreensão de que a literatura levava mais tempo para obter resultados. Na entrevista concedida ao tradutor William Weaver em 1983, Calvino explicou que essa era, aliás, a única abordagem efetiva, visto que a política, por si própria, jamais atingia seus ideais: “agora passei a acreditar que as coisas importantes se alcançam *somente* através de processos muito lentos” (WEAVER, 2003, p. 62 apud PIERANGELI, 2015, p. 16, grifo nosso). Em outra ocasião, na conferência “Usos políticos certos e errados da literatura”, lida em 1976, o autor já havia reprovado a atribuição de um papel pedagógico à literatura, que a colocaria numa posição inferior e submissa à política, enquanto esta manteria o desastroso estigma de imutável e inquestionável. Para Calvino, um texto literário seria politicamente útil caso seguisse pelo caminho oposto, libertando-se e superando a política: “A literatura é como um ouvido que pode escutar além daquela linguagem que a política entende; é como um olho que pode ver além da escala cromática que a política percebe” (CALVINO, 2006h, p. 345).

Essa capacidade da literatura ver além do que o olhar político alcançaria deve-se ao fato de ela não fazer parte da realidade, por mais que busque representá-la. Apesar de ter o mundo não escrito como seu ponto de partida, o texto literário jamais pertencerá a essa dimensão real, limitando-se a oferecer uma de suas infinitas possibilidades de representação. Em contrapartida, as leis desse mundo material não exercem poder sobre a literatura, que está sujeita somente às regras do “*mondo da scrivere*” e tem plena autonomia para criar situações, personagens e cenários que afastam-se dos modelos convencionais. Ainda assim, até mesmo as composições mais inusitadas podem muito revelar sobre a realidade na reflexão que promovem ao leitor e nos possíveis paralelos a serem traçados entre elas e os acontecimentos históricos ou os questionamentos do indivíduo. Foi o que Calvino pretendeu realizar em sua trilogia *Os nossos antepassados*, ambientada num passado

remoto, entre Idade Média e Renascimento, e repleta de elementos insólitos, mas desenvolvida a partir da observação de conflitos tão presentes na década em que foi escrita, 1950.

No prefácio de 1960 ao volume completo dos três romances, expôs essa inspiração: *O visconde partido ao meio* exemplificaria os diversos tipos de mutilação e incompletude do sujeito contemporâneo, inimigo de si mesmo (CALVINO, 2014, p. 10); *O barão nas árvores* apresentaria a busca pelo equilíbrio entre a consciência individual e a atuação no curso da história (CALVINO, 2014, p. 13); *O cavaleiro inexistente*, por sua vez, introduziria a ideia de um paladino que, por não ter corpo, era alheio a qualquer questão humana, adotando, portanto, atitudes artificiais (CALVINO, 2014, p. 15). Apesar de remeterem ao clima pós-guerras, ao consumismo e à mecanização das relações modernas, as temáticas identitárias são atemporais e universais, razão pela qual os romances não se restringem a essa única interpretação, mas mantêm-se abertos ao ponto de vista de cada leitor, como Calvino explicou:

Eu quis fazer delas uma trilogia da experiência da realização como ser humano: em *O cavaleiro inexistente*, a conquista do ser; em *O visconde partido ao meio*, a aspiração a uma completude para além das mutilações impostas pela sociedade; em *O barão nas árvores*, um caminho para uma completude não individualista a ser alcançada por meio da fidelidade a uma autodeterminação individual: três níveis de aproximação da liberdade. E, ao mesmo tempo, quis que fossem três histórias, como se diz, “abertas”, que antes de mais nada se mantenham de pé enquanto histórias, pela lógica da sequência de suas imagens, mas cuja verdadeira existência comece no jogo imprevisível de perguntas e respostas que suscitam no leitor (CALVINO, 2014, p. 18).

Após desenvolver a trilogia, Calvino mencionou na conferência “Três correntes do romance italiano de hoje”, publicada em 1960, como a obra de Ludovico Ariosto influenciava a “postura histórica e psicológica” (CALVINO, 2006g, p. 70) de sua escrita. O poeta é conhecido por compor uma das principais obras italianas do século XVI, a épica *Orlando furioso*, que aborda a temática medieval cavaleiresca com humor e elementos insólitos, assim como o romance calviniano *O cavaleiro inexistente*. Apesar de evocar o passado, o poema também fez menção às questões político-militares de seu contexto de criação, provando que o envolvimento num universo de fantasia não bloqueia a consciência do mundo real. Este, porém, mostra-se como apenas uma das muitas ramificações da narrativa de *Orlando furioso*, que desenvolve histórias paralelas e reveza-se acompanhando ora um, ora outro

personagem. Assim, Calvino passou a entender que Ariosto conduzia o leitor a uma postura crítica em relação à sociedade e a si próprio, não pela representação fiel de acontecimentos históricos, mas pela riqueza de seus elementos estilísticos:

ele nos ensina como a inteligência vive também, e sobretudo, de fantasia, de ironia, de esmero formal; como nenhum desses dotes tem por finalidade a si próprio, mas como podem passar a integrar uma concepção do mundo, servir para melhor avaliar virtudes e vícios humanos (CALVINO, 2006g, p. 71).

A literatura poderia colaborar para que seu leitor tivesse uma percepção mais clara do mundo, sem a necessidade de abordar diretamente questões pertinentes à vida social e particular dos seres humanos. Um tratamento indireto poderia até ser mais eficaz, uma vez que prepararia o indivíduo para enfrentar diversos conflitos futuros, e não apenas um especificamente representado naquele momento. Isso porque o texto literário contribuiria para que o leitor conhecesse melhor a si mesmo, suas virtudes e vícios, podendo assim situar-se melhor em qualquer contexto. Em um trecho da introdução de *Fábulas italianas*, Calvino (1992, p. 15) ilustrou de maneira bastante emocionada sua crença no poder de revelação que uma narrativa exerceria sobre as pessoas:

[As fábulas] São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias [...]. E, neste sumário desenho, tudo: a drástica divisão dos vivos em reis e pobres, mas sua paridade substancial; a perseguição do inocente e seu resgate como termos de uma dialética interna a cada vida; o amor encontrado antes de ser conhecido e logo depois sofrimento enquanto bem perdido; a sorte comum de sofrer encantamentos, isto é, ser determinado por forças complexas e desconhecidas, e o esforço para libertar-se e autodeterminar-se como um dever elementar, junto ao de libertar os outros, ou melhor não poder libertar-se sozinho, o libertar-se libertando.

Essa espécie de magia casuística também poderia ser chamada de milagre e, para seguir com esse raciocínio, devemos recorrer ao livro *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla* (1997), do professor Fabio Pierangeli. Nele, foram enumerados pontos de aproximação entre produções literárias dos contemporâneos Italo Calvino e Eugenio Montale. Este último, jornalista e poeta italiano vencedor do Prêmio Nobel de 1975, desenvolveu como um dos temas de seus versos a espera pelo “milagre laico”, algo despido de significado religioso, mas envolto naquela

sensação de êxtase ou melancolia que apenas raros acontecimentos podem nos proporcionar (PIERANGELI, 1997, p. 117-119). Esse milagre estaria relacionado à beleza e à liberdade inspiradas por uma cena de metamorfose, que romperia a monotonia de conceitos e práticas já consolidados e abriria caminho para novas possibilidades. Aliás, ainda quando não gerasse algo miraculoso, a metamorfose poderia exercer seu poder transformador ao resultar em um nada bastante peculiar: um esvaziamento dos significados impostos pela sociedade para questionar atitudes mecanizadas (PIERANGELI, 1997, p. 128-130).

A escrita calviniana reproduziria a metamorfose e o nada da poesia de Montale a seu próprio modo, com o atomismo, o jogo combinatório e o uso de contrastes, elementos que gerariam surpresa durante a leitura por romperem com o tom esperado na literatura do século XX. O professor Pierangeli mencionou a leveza em vários momentos de seu estudo, demonstrando como compreender a concepção de milagre a partir dessa aula de Calvino. O conceito estaria ligado ao consolo, à esperança e à utopia de uma redenção metamórfica do mal em bem (PIERANGELI, 1997, p. 47; p. 141). Em nosso entendimento, toda repentina suspensão da narrativa deve ser compreendida como manifestação de leveza nas produções de Italo Calvino, uma vez que o espírito conformista é, assim, combatido na ficção e no modo de pensar do leitor.

Ao falarmos de magia e conformismo, dentre as críticas sobre o autor destaca-se o artigo “Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo”, de Alfonso Berardinelli, publicado em 1991, alguns anos após o falecimento de Italo Calvino. Para o crítico literário, o escritor insistia numa abordagem distanciada dos acontecimentos cotidianos, evitando falar diretamente de questões como a morte, o envelhecimento, a desilusão e a dor, porque desejava fugir de tudo isso. Ele fingiria acreditar na maior eficácia de um tratamento indireto das adversidades da vida para assim disfarçar o medo que tinha de realmente vivenciá-las (BERARDINELLI, 1999, p. 102). Por conta dessa aversão pelo sofrimento e de uma crescente misantropia que o desinteressava dos acontecimentos históricos, Calvino teria se entregado a uma literatura racional, combinatória e fantástica que lhe permitiria lidar com uma realidade já domesticada, estéril, desinfetada, em que restassem apenas as coisas boas para se observar. Assim ele prepararia para si uma zona de conforto: satisfaria sua consciência moral por convencer-se de que oferecia alguma contribuição à sociedade ao mesmo tempo em que preservaria a calma mantendo tudo sob controle em suas

narrativas. Seu público também seria protegido e acalentado, sempre assistindo às perturbações de seu tempo através de uma lente ou espelho que serviria como barreira de isolamento.

Discordamos, porém, dessa visão desapontada de Berardinelli, apesar de apresentar pontos consideráveis sobre a escrita calviniana. Para afirmar sua teoria o crítico precisou desconsiderar algumas convicções literárias basilares do autor. A primeira delas é que, para Calvino, a realidade, “mundo não escrito”, não é representável em qualquer hipótese; resta à literatura somente aceitar essa impossibilidade de ser mimese. Um estilo realista ou panfletário não significaria um maior engajamento social e, por mais persuasiva que a narrativa procurasse ser, correria o risco de ser utilizada para afirmar ideias e incentivar ações políticas opostas às defendidas por seu escritor. Além disso, conforme contestações da vanguarda italiana dos anos 1960, uma literatura confortável e consoladora seria justamente aquela que ambicionasse representar com precisão a sociedade de seu tempo, visto que levaria o leitor a confundir ficção e realidade. Em “Usos políticos certos e errados da literatura”, Calvino (2006h, p. 346-347) olhou para essa ideia com a distância de uma década e concordou com a necessidade de que a literatura se percebesse enquanto construção verbal, constituída de discursos do autor e da coletividade social. A partir disso, seria possível identificar os emissores desses discursos e suas motivações e a crise do autoconhecimento pode levá-los à transformação pessoal.

A segunda consideração de Calvino é que, quanto maior a capacidade repercussiva de um livro, mais amplo será seu alcance de público e, portanto, maior será sua contribuição à humanidade. Em seu famoso artigo “Por que ler os clássicos” (1981), uma literatura clássica é assim denominada por atualizar-se conforme lido ao longo do tempo e continuar transmitindo mensagens em qualquer contexto, compatível ou não com sua história (CALVINO, 2007, p. 15). Dessa forma, uma obra que não se ocupasse tanto da mimese de um período histórico específico e abordasse questões universais exerceria influência sobre leitores de várias épocas e, apesar de não doutriná-los em ideologias, poderia ensiná-los modelos-valores estéticos e éticos, conforme explanado em “Usos políticos certos e errados da literatura”. Diferente de uma pedagogia política insistente e autoritária, essa educação ocorreria de modo indireto, por meio da percepção de um rigor literário durante a leitura, e por isso mesmo seria mais efetiva quando colocada em prática (CALVINO, 2006h, p. 346).

A última base na compreensão literária de Calvino é que a leveza pode atuar de duas formas distintas, frivolamente, optando por alhear-se às questões que perturbam indivíduo e sociedade, ou com precisão e determinação, o que ele denomina como “leveza do pensamento” (CALVINO, 2012, p. 22; 28). A primeira acabaria por aparentar-se pesada e opaca, talvez pelos excessos cometidos na tentativa de distrair seu leitor da realidade; a segunda seria o foco do autor, aquela a oferecer resistência perante o peso esmagador dos anseios, cuidando sempre para que as qualidades humanas não se percam quando ameaçadas. Alfonso Berardinelli, contudo, considerou que o jogo geométrico de oposições da leveza, que oferecia contínuos contrapontos à realidade, seria incapaz de enfrentar temores e problemas. A ideia compensatória do estilo calviniano de que cada frustração resultasse num ganho ou numa aprendizagem seria, na verdade, um acovardamento do autor, uma fuga disfarçada de confiança e bom humor: “esta lógica da identidade, esta racionalista distinção dos opostos, afasta para fora da escritura de Calvino todo o negativo com o qual ele sempre disse se debater. Mais do que superar o perigo, faz com que ele desapareça” (BERARDINELLI, 1999, p. 104). Encontramos resposta para esse argumento em uma das primeiras conferências de Calvino, “O miolo do leão” (1955), que descreve o posicionamento das recentes gerações de escritores italianos perante a sociedade:

uma relação afetiva com a realidade não nos interessa; não nos interessa a comoção, a nostalgia, o idílio, abrigos piedosos, soluções enganosas para a dificuldade do hoje: melhor a boca amarga e um pouco torta de quem não quer de modo algum esconder-se da realidade negativa do mundo. Melhor, sim, desde que o olhar tenha humildade e perspicácia suficientes para ser continuamente capaz de apreender a vibração daquilo que de súbito se nos revela justo, belo, verdadeiro, num encontro humano, num fato de civilidade, na maneira como uma hora transcorre. [...] Não queremos atenuar em nada a consciência aguda do negativo, justamente porque ela nos permite perceber como, continuamente debaixo dele, move-se e se atormenta alguma coisa, alguma coisa que não podemos sentir como negativo, porque o sentimos como nosso, como o que sempre e finalmente nos determina (CALVINO, 2006, p. 22).

O negativo seria, então, imprescindível para suscitar a força e a beleza humanas; não haveria leveza sem um peso a se combater. Ainda assim, Calvino acreditava que o papel da literatura era destacar os meios pelos quais um problema foi ou pode ser enfrentado em vez de perder-se em lamentos pela situação vivida. Uma abordagem indireta poderia indicar melhor as possíveis soluções, visto

que estaria distanciada do ímpeto de emoções que turva o olhar. A ironia melancólica da leveza, por exemplo, geraria seu riso a partir do próprio drama, não podendo ignorá-lo, mas sendo capaz de colocá-lo sob nova perspectiva. Sobre esse efeito, o professor Luiz Ernani Fritoli explicou, em seu artigo “A história como fábula desencantada em *Il sentiero dei nidi di ragno*”, que, para Calvino, nada era absoluto em si mesmo e bem e mal eram matizes humanas. Desse modo, o drama calviniano jamais assumiria o aspecto inquestionável e inevitável do destino trágico:

A melancolia, temperada com aquela pitada de otimismo, não atingirá nunca o *status* de tragédia, porque a Calvino não agrada a tragédia, e não será jamais um trágico ou um apocalíptico. Mesmo no mais profundo de sua amargura presente ou futura, conseguirá encontrar algo de positivo para contrapor o negativo. A atmosfera resultante dessa oscilação é, ao mesmo tempo, leve e angustiante, uma contradição que está na base da literatura de Calvino: nada é definitivo, nada é totalmente negativo ou positivo, mas uma dimensão convive com a outra: essa é a condição humana (FRITOLI, 2012, p. 146).

O riso da literatura calviniana seria, para Berardinelli (1999, p. 110), uma forma de disfarçar o medo da realidade. Essa imagem de um escritor que covardemente esquiva-se de pesos e angústias é refutada por Mario Barenghi no já citado artigo “La forma dei desideri”, em que argumenta que o ponto de encontro de Calvino com a realidade seria o diálogo estabelecido com o leitor, visto que a vida real constitui-se, entre outras coisas, de comunicações e relações interpessoais (BARENGHI, 2011, p. 322). O crítico admitiu que um sentimento pessimista em relação ao futuro da linguagem e da sociedade era perceptível em muitos ensaios e conferências do autor, principalmente em seus últimos anos, mas afirmou que o modo de escrita de Calvino e a experiência de leitura de seus textos causavam-lhe outra impressão: “mesmo se a realidade da qual ele fala é caos labirinto entropia catástrofe, o modo como determina o diálogo com o leitor não é jamais caótico, nem labiríntico, nem entrópico ou catastrófico” (BARENGHI, 2011, p. 322, tradução nossa<sup>14</sup>). O estilo ordenado, econômico e divertido de Calvino seriam uma clara abertura às interpretações de seu público, que poderia assim compreender melhor também o mundo não escrito e sentir-se mais preparado para enfrentá-lo.

---

<sup>14</sup> No original, “se anche la realtà di cui egli parla è caos labirinto entropia catástrofe, il modo in cui imposta il dialogo con il lettore non è mai né caotico, né labirintico, né entropico o catastrofico”.

Para finalizar a explanação neste capítulo sobre a leveza de pensamento, recorreremos mais uma vez a Guido Cavalcanti, escritor medieval italiano que exerceu grande influência na escrita de Italo Calvino, tendo sido por ele chamado de “poeta da leveza” (CALVINO, 2012, p. 24). Na aula da proposta em questão, é mencionado um soneto que ilustra com bastante clareza o alcance da escrita leve; trata-se do poema “Noi siàn le triste penne isbigotite”, cuja tradução da professora Patricia Peterle (2020, online<sup>15</sup>) segue abaixo:

Somos as tristes penas aturdidas,  
tesourinhas e lâmina dolente,  
que escrevemos dolorosamente  
aquelas palavras por vós ouvidas.

Vamos contar de nossas despedidas  
e por que a vós viemos ao presente:  
a mão que nos movia conta que sente  
coisas dúbias no coração surgidas;

as quais tão destruíram este ser  
e o deixaram assim à beira da morte,  
que nada mais restou senão o lamento.

Vamos rogar ora quanto mais forte  
para que nos deixais permanecer,  
até que algum dó vos abra um alento

O soneto também foi mencionado por Calvino em “A pena em primeira pessoa (para os desenhos de Saul Steinberg)” (1977). Nesse artigo, o autor relacionou as ilustrações vertiginosamente autorreferentes do famoso cartunista romeno ao poema de Cavalcanti em questão, que teria sido a primeira arte “a considerar os

---

<sup>15</sup> No original,  
“Noi siàn le triste penne isbigotite,  
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,  
ch'avemo scritte dolorosamente  
quelle parole che vo' avete udite.

Or vi diciàn perché noi siàn partite  
e siàn venute a voi qui di presente:  
la man che ci movea dice che sente  
cose dubbiose nel core apparite;

le quali hanno distrutto sì costui  
ed hannol posto sì presso a la morte,  
ch'altro non v'è rimaso che sospiri.

Or vi preghiàn quanto possiàn più forte  
che non sdegn[i]ate di tenerci noi,  
tanto ch'un poco di pietà vi miri”

instrumentos e os gestos da própria atividade como o verdadeiro sujeito da obra” (CALVINO, 2006a, p. 348). Já nesse momento a característica leve da composição foi apontada: “É um soneto que fala de dores quase em cada verso, contudo seu efeito, sua música, é um *allegro con brio* de uma extraordinária leveza” (CALVINO, 2006a, p. 349). O termo musical utilizado indica que seu ritmo e sua sonoridade removeram o peso que a linguagem poderia assumir num tom circunspecto, por conta da temática trágica. O poema, aliás, desvia-se das quatro possibilidades de pesadume por nós anteriormente descritas.

Além do peso da linguagem, a temática do soneto aproxima-se muito do peso do viver ao falar sobre as “coisas dúbias no coração surgidas”. No estudo “Objetos poetantes: um poema de Guido Cavalcanti” (2020), em que analisou “Noi siàn le triste penne isbigotite”, Patricia Peterle destacou que a deificação da mulher amada, traço característico do movimento medieval *Dolce Stil Novo*, foi abordada de maneira inovadora nas composições cavalcantianas, dividindo espaço com a ausência de vitalidade resultante da paixão. O poeta, irônico e melancólico, representaria o amor não apenas em sua beleza, mas também em sua tragicidade, apresentando traços do irracional, da perturbação e da violência dele decorrentes. Apesar dessa temática densa, o soneto configura-se leve por manter um ponto de vista distanciado sobre essas complexas questões da vida humana.

O distanciamento é garantido pelos “objetos poetantes” que pronunciam-se no poema. O insólito protagonismo dos instrumentos de escrita afasta-se de imediato do aspecto negativo ali apresentado. Sobre isso, Calvino (2012, p. 24) explicou que “um tema tão pouco leve como o sofrimento amoroso se dissolve em entidades impalpáveis, que se deslocam entre alma sensitiva e alma intelectual, entre coração e mente, entre olhos e voz”. Tais entidades, características da produção de Cavalcanti, assumiriam-se ora como suspiros, ora como raios luminosos, ora como o próprio texto poético, e poderiam ser reconhecidas por estarem sempre em movimento e serem vetores de informação.

As tristes penas, as tesourinhas e a lâmina, aliás, clamam por sua permanência, ou seja, por continuarem a ser utilizadas, aludindo ao exercício da escrita. Elas pertencem, portanto, ao “mondo da scrivere”, próprio da leveza, que localiza-se entre o mundo escrito da linguagem e o mundo não-escrito da realidade. Além disso, é por meio desses materiais que o sujeito escritor enfrenta a decisão do início de um texto, abrindo mão de todos os outros caminhos literários que tinha à

disposição e que, ausentes, geram o desejo da leveza. Também sobre isso Calvino (2006a, p. 350) comentou em “A pena em primeira pessoa (para os desenhos de Saul Steinberg)”, apontando que a arte autorreferente de Cavalcanti e Steinberg seria a melhor representação do real: “é a essência do símbolo gráfico que se revela como a verdadeira essência do mundo; o esvoaçamento ou arabesco ou fio da escrita muito densa febril neurótica que se substitui a qualquer outro mundo possível...”. A partir dela, os papéis de representado e representação entrecruzam-se:

Em lugar do mundo como objeto representável pela arte e a arte como representação do mundo, abre-se aqui um novo horizonte em que o mundo experienciado é visto como obra de arte, e a arte propriamente dita como arte de segundo grau ou simplesmente como parte do conjunto da obra. Tudo aquilo que o homem faz é figuração, é criação visual, é espetáculo (CALVINO, 2006a, 352).

A ilustração de Steinberg abaixo, por exemplo, problematizaria as relações pré-estabelecidas entre realidade e ficção por representar o desenhista no exercício de sua atividade, usando a pena para criar a si mesmo. As linhas abertas apontam tanto para a continuidade infinita do traço, quanto para a incompletude do autor, que toma forma à medida que desenvolve sua arte.



Figura 1: Saul Steinberg, Sem título, 1945. The Saul Steinberg Foundation, Nova York. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/This-drawing-by-artist-Saul-Steinberg-succinctly-visualizes-the-idea-of-a-logical\\_fig3\\_269690134](https://www.researchgate.net/figure/This-drawing-by-artist-Saul-Steinberg-succinctly-visualizes-the-idea-of-a-logical_fig3_269690134)>, acesso em 25 jun. 2020.

Ao questionar os conceitos de representação, o soneto de Cavalcanti desafia o peso da interpretação restrita, pois mostra ao leitor os infinitos percursos de interpretação disponíveis. O próprio receptor é incluso na espiral de significantes e significados, visto que as penas entristecidas pedem ajuda a quem até então recebia as mensagens por elas redigidas: “que escrevemos dolorosamente/ aquelas palavras por vós ouvidas”.

Por fim, Cavalcanti também evitaria o peso da concreção, visto que seus poemas geralmente apresentavam protagonistas imateriais. Em “Noi siàn le triste penne isbigotite”, o eu-poeta é despido de seu corpo e sua voz, numa poda estratégica que muito o aproxima dos personagens de Calvino e Steinberg. Sua fala é intermediada pelas penas: “a mão que nos movia *conta que sente*/ coisas dúbias no coração surgidas”. Sobre esses versos do soneto, Valerio Magrelli comentou, no livro *Millennium poetry: Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, que o sujeito transforma-se numa espécie de monstro corpóreo, uma vez que uma mão avulsa transmite o que o coração sente. O crítico italiano indicou que essas são algumas das várias metáforas utilizadas por Cavalcanti como simulacro humano e explicou que o eu-poeta, nesse caso, gradualmente desfaz-se até restar dele apenas um sopro ou espírito: “Mão, homem, coração: tudo desapareceu, transformando-se em simples murmúrio [...] aquilo que dele resta: um pálido fastasma a quem restam apenas os últimos suspiros” (MAGRELLI, 2015, p. 47, tradução nossa<sup>16</sup>).

O soneto ainda nos serve de exemplo da leveza por conta da atemporalidade contida em sua metáfora. Sobre isso comentou Patricia Peterle (2020, online) em sua análise, apontando que a imagem da escrita que dá sentido à vida das penas seria “Uma operação mais do que moderna, que coloca a elegante e refinada poesia de Cavalcanti, anacronicamente, num diálogo direto com a nossa contemporaneidade”. O fato de os próprios instrumentos dirigirem-se ao destinatário de suas mensagens e, portanto, ao leitor do poema seria outro ponto a indicar sua teatralidade e modernidade.

---

<sup>16</sup> No original, “Mano, uomo, cuore: tutto è sparito, trasformandosi in semplice soffio [...] ciò che ne resta: un pallido fantasma rimasto ad alitare”.

### 3 LEVEZA FABULAR

Logo na página inicial da primeira aula de *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino (2012, p. 15) indicou a leveza como traço comum em sua multiforme ficção: “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem”. Essa particularidade foi evidenciada pelo crítico Alberto Asor Rosa (1995, p. 27, tradução nossa) em seu estudo sobre a série de palestras em questão: “enquanto nas outras aulas Calvino parte de estímulos de ordem mais geral, nesta a motivação é pessoal, baseia-se em uma experiência profunda e intensamente vivida, com traços, também, de sofrida confissão autobiográfica”<sup>17</sup>. Mais que isso, podemos afirmar que a leveza de sua literatura transformou-se conforme as fases vivenciadas por sua escrita, refletindo seu amadurecimento.

É possível identificarmos dois tipos de leveza calviniana: a fabular, sobre a qual discorreremos agora, e a constelar, abordada no próximo capítulo. A primeira delas esteve presente desde seus escritos iniciais, nos anos de 1940, até a metade de sua carreira, em meados da década de 1960. O nome refere-se à fábula por ter sido o gênero literário que a crítica associou a Calvino na época de lançamento de seu romance de estreia, *A trilha dos ninhos de aranha* (1947). Não por realmente poder ser considerado um conto popular de tradição oral, mas pelos elementos que o destacavam dentre a literatura neorrealista então em voga: apresentava um narrador infantil, traços de insólito e humor.

No prefácio à trilogia *Os nossos antepassados*, publicada na década seguinte, Calvino (2014, p. 8) admitiu ter aceitado a designação dos críticos e assumido o estilo de escrita a ele natural, de leitura leve e prazerosa. Além dos três romances dessa série, o autor trabalhou por dois anos no livro *Fábulas italianas* (1956), no qual reuniu e reescreveu narrativas populares de todos os cantos da Itália. Esse projeto ajudou a aperfeiçoar seu estilo literário, ensinando-lhe a apreciar ainda mais a concisão e o ritmo da linguagem. Além dessas contribuições formais, o contato com as fábulas lhe ensinou uma lição a nível de conteúdo que carregou por toda a vida consigo, sendo mencionada na aula sobre a leveza: “uma constante

---

<sup>17</sup> No original, “mentre nelle altre lezioni Calvino comincia da stimoli d’ordine più generale, in questa lo spunto è personale, si fonda su di un’esperienza profondamente e intensamente vissuta, con tratti, anche, di sofferta confessione autobiografica”.

antropológica nesse nexos entre a levitação desejada e a privação sofrida” (CALVINO, 2012, p. 40). Ou seja, as histórias maravilhosas sempre acompanharam a humanidade, ajudando a superar as dificuldades.

A leveza relacionada às fábulas é, portanto, bastante figurativa, oferecendo várias imagens emblemáticas, muitas delas insólitas, da levitação tão almejada pela humanidade em momentos de crise. Uma das mais evidentes ocorre no final da narrativa de *O barão nas árvores* (1957). O protagonista, Cosme, havia passado quase toda a vida sobre os troncos das árvores, modo que entrou de libertar-se das cobranças sociais e posicionar-se enquanto indivíduo, e agora, velho e doente, acolhia-se na copa da grande nogueira no centro da praça de Penúmbria. Parecia inevitável que em breve perdesse as forças e caísse ou precisasse ser descido de lá, forçando-o a desfazer a resolução tomada ainda quando criança de jamais voltar a tocar o chão.

Contudo, inesperadamente surgiu no céu um balão todo enfeitado, que em pouco tempo foi tomado por uma rajada de vento e passou a ser arrastado em direção ao mar, aproximando-se da árvore que abrigava o adoentado. Os dois aeronautas em apuros desenrolaram a âncora, tentando fixá-la em algum ponto, e, para a surpresa de todos que assistiam à cena, Cosme deu um vigoroso salto e agarrou-se a ela, levantando voo. O balão conseguiu superar o golfo e aterrizar na margem oposta, mas nunca mais alguém viu o velho aventureiro. Apesar de alguns terem imaginado que ele tivesse caído no mar, seu destino ficou em suspenso na história, sem um esclarecimento. No jazigo de sua família, homenagearam-no com as palavras: “Cosme Chuvasco de Rondó – Viveu nas árvores – Amou sempre a terra – Subiu ao céu” (CALVINO, 2014, p. 313). Desaparecer no ar, superando a altura que já alcançava vivendo nas árvores, representou para Cosme uma liberdade ainda maior, que o poupou da doença, da morte e da quebra da promessa feita a si próprio, temores bastante comuns à humanidade. Mesmo velho, ele não precisou abrir mão do reino que havia idealizado na infância: “Território pessoal, tudo aqui por cima. – E fez um vago gesto em direção aos ramos, às folhas e ao céu. – Nos ramos das árvores é tudo território meu” (CALVINO, 2014, p. 112-113).

Outros elementos caros à leveza fabular são a musicalidade da linguagem, o vocabulário de fantasia e a sutil diversão proporcionada pela ironia melancólica, que gera riso a partir de uma situação negativa. O livro de encerramento dessa fase da escrita calviniana é *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1963), uma

coletânea de contos que retratam a fome e a marginalização social numa cidade grande. Apesar de seus problemas financeiros, o operário Marcovaldo enxergava a vida de maneira bucólica e ingênua, sendo bastante sensível à beleza presente nos detalhes do dia-a-dia. As breves histórias também têm traços de ironia melancólica e insólito, com episódios de trapalhadas e magia que contrastam com os enrijecidos elementos urbanos.

A fim de demonstrarmos com mais clareza a configuração da leveza fabular, apresentaremos a seguir análises de duas narrativas bastante importantes dessa fase: *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), publicação que inspirou a associação da escrita calviniana às fábulas, e *O cavaleiro inexistente* (1959), terceiro livro da trilogia *Os nossos antepassados*.

### 3.1 CONTEMPLANDO PIRILAMPOS: *A TRILHA DOS NINHOS DE ARANHA*

O primeiro romance de Italo Calvino, *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), possui a motivação e características neorrealistas, descrevendo emoções e cenários da guerra civil italiana (1943-1945). Esse tipo de inspiração poderia incorporar peso à literatura, por conta da linguagem densa e do conteúdo desalentador. O enredo é, de fato, sobrecarregado pela iminência da morte, repleto de cenas de violência física e verbal e pontuado por elementos desagradáveis, como sangue, cadáveres, piolhos e doenças. Há ainda peso no discurso dos personagens, por vezes insatisfeitos com o rumo dos acontecimentos ou amargurados pela traição de alguém de sua confiança. É perceptível a carga crítica que Calvino quis imprimir na narrativa com um tom sério e irônico. Apesar disso, a leveza se faz presente a todo instante, de variadas maneiras, e prova sua força ao tornar a história digerível e, mais que isso, proporcionar uma leitura agradável. No prefácio escrito anos depois, para a terceira edição do livro, o autor explicou o equilíbrio por ele buscado entre a responsabilidade social enquanto participante daquele momento político e a autenticidade de estilo com que poderia colocá-lo no papel:

A mim, essa responsabilidade acabava me levando a sentir o tema como demasiado importante e solene para minhas forças. E então, justamente para não deixar que o tema me subjugasse, decidi que o enfrentaria, sim, mas de esguelha. Tudo devia ser visto pelos olhos de um menino, num ambiente de moleques e vagabundos. Inventei uma

história que ficasse à margem da guerra *partigiana*<sup>18</sup>, de seus heroísmos e sacrifícios, mas que ao mesmo tempo transmitisse suas cores, o gosto áspero, o ritmo... (CALVINO, 2004, l. 117, grifo da tradutora).

Quando escreveu o prefácio, em 1964, Calvino não usou o termo “leveza” para nomear essa abordagem “à margem da guerra”, mas podemos assim identificá-la, principalmente por sua afirmação de que enfrentaria aquele tema espinhoso, ainda que “de esguelha”. A leveza, como vimos anteriormente, não é uma fuga ou rejeição dos fatos reais, mas uma maneira estratégica de confrontá-la. Ao falar sobre o romance em seu livro *Italo Calvino: la metamorfosi e l’idea del nulla* (1997), Fabio Pierangeli (1997, p. 15) interpretou os ninhos de aranha presentes na história como uma frágil armadura, que defende o protagonista Pin dos perigos da realidade. Podemos, novamente, estabelecer uma relação muito clara entre essa delicada proteção e a leveza, retomando a consideração da aula calviniana sobre “salvar-nos naquilo que há de mais frágil” (CALVINO, 2012, p. 18).

Desde o início da narrativa, Pin desafia o estereótipo de personagem infantil com uma fala carregada de obscenidade e uma independência resultante da ausência de adultos que por ele se responsabilizassem. Habitando num vilarejo bastante humilde, muito cedo o menino enfrentara a morte precoce da mãe e o abandono do pai, recebendo desde então o cuidado negligente da irmã, poucos anos mais velha. A moça, conhecida como Morena do Beco Comprido, trabalhava como prostituta e era objetificada no discurso de todos, inclusive Pin, que mantinha com ela uma relação desafeiçoada. Ainda que não compreendendo as recreações da vida adulta, o menino convive abertamente com elas e experimenta algumas, como o vinho e o cigarro. Em sua posição de criança, o protagonista questiona a contradição dos prazeres adultos e da amargura que lhe proporcionam:

Pin não gosta de vinho: raspa a garganta e arrepiam a pele e dá na gente uma gana de rir, de gritar, de ser mau. Ainda assim bebe, manda copos de uma só vez, assim como engole fumaça, assim como à noite espia enojado a irmã na cama com homens nus, e vê-la é como uma carícia áspera por baixo da pele, um gosto amargo, como todas as coisas dos homens; fumo, vinho, mulheres (CALVINO, 2004, l. 365-367).

---

<sup>18</sup> Em referência à guerra civil italiana ocorrida entre 1943 a 1945, quando os *partigiani*, isto é, membros da Resistência, posicionaram-se contra a ocupação nazista.

A narrativa é baseada em contrastes. O primeiro deles é que, a todo instante, Pin é acompanhado da dualidade malícia e inocência. Sua atitude debochada o impede de estabelecer amizade com os meninos de sua idade, que não entendem o que diz e são aconselhados pelas mães a se manterem afastados de sua má influência. Por não ter com quem brincar, Pin busca companhia entre os adultos, frequentando a taberna e conquistando a simpatia dos presentes com modos vulgares, piadas ofensivas e canções de experiências por ele desconhecidas, como o amor e a prisão. A contradição dessa sua atitude estende-se ao vocabulário da história, que descreve as alegres atividades para bruscamente revelar sua infeliz motivação: “vai inventar brincadeiras e caretas tão novas até se embriagar de risadas, tudo só para aliviar a névoa de solidão que se adensa em seu peito em noites como esta” (CALVINO, 2004, I. 423 a 426). Pin também não encontra verdadeiro acolhimento nos adultos, sendo por eles desprezado e maltratado quando estão impacientes ou querem discutir sobre assuntos mais sérios:

E a Pin só resta refugiar-se no mundo dos adultos, dos adultos que também lhe dão as costas, dos adultos que também são incompreensíveis e distantes para ele, do mesmo modo que para os outros garotos, mas dos quais é mais fácil zombar, com aquela vontade de mulheres e aquele medo de polícia, até que se cansam e começam a enchê-lo de sopapos (CALVINO, 2004, I. 421 a 423).

Os sentimentos de Pin são, por causa disso, bastante inconstantes, amando e odiando a companhia dos adultos, nos quais confia desconfiando. Eles são aquilo que mais se assemelha a afeto para o menino, ao mesmo tempo em que lhe são completos desconhecidos: “Pin ri até as lágrimas, alegre e empolgado: está em território conhecido, agora, no meio dos adultos, gente concomitantemente inimiga e amiga, gente com quem brincar até desafogar esse ódio que tem contra eles” (CALVINO, 2004, I. 2551 a 2553). Essa sensação dúbia e desconfortante é frequentemente associada à literatura insólita, tendo sido descrita por Sigmund Freud (1919), em estudo homônimo, como “*unheimlich*”, traduzido no português como “estranho” ou “inquietante”. O termo abrangeria os opostos sentimentos de segurança com algo familiar e vulnerabilidade pelo contato com o exterior desconhecido, como acontece com Pin, pela ausência de pessoas que o acolham emocionalmente.

Por outro lado, o fato de ser criança também lhe é, por vezes, vantajoso. Instigados por um membro da resistência italiana, os sujeitos da taberna incumbiram Pin de uma missão, furtar a pistola do soldado alemão que

frequentemente era visto com sua irmã. O menino entendeu o pedido como um jogo entre amigos e realizou a tarefa com tal simplicidade que, ao retornar com a arma escondida sob as roupas, os homens sequer desconfiaram que já houvesse se arriscado e obtido sucesso na ação. Ferido pela indiferença com a qual foi tratado após tamanha bravura, Pin concluiu ser o único merecedor do prêmio conquistado e escondeu a arma no seu local particular de brincadeiras, as tocas de aranhas numa trilha afastada do vilarejo. A partir de então, o garoto mencionou o esconderijo a várias pessoas, mas nunca lhe tomaram a pistola por não lhe darem crédito. Por causa de sua idade, Pin era livre para falar a verdade, sem nunca temer suas consequências. Capturado por nazistas pouco depois do roubo, o menino inicialmente inventou várias justificativas para sua inocência, mas depois percebeu que não havia perigo em ser sincero:

Começa uma cena em que Pin pula berrando e chorando pela sala e os alemães atrás dele para apanhá-lo ou chicoteá-lo, e ele grita, choraminga, insulta e responde com respostas cada vez mais inverossímeis às perguntas que continuam lhe fazendo.

– Onde você pôs a pistola?

Agora Pin pode até dizer a verdade:

– Nas tocas das aranhas (CALVINO, 2004, l. 717 a 720).

O interrogatório foi, por fim, interrompido por causa do choro excessivo do menino, outra vantagem de sua pouca idade: “Com efeito, Pin faz tamanho escarcéu que dá pra ouvir por todo canto, os oficiais das outras salas começam a ficar aborrecidos, [...] e não é bom que todos ouçam que ali batem até em crianças” (CALVINO, 2004, l. 729). Ainda assim, Pin demorou a se acalmar, ocasionando a inusitada situação de ser consolado pelos guardas: “Pouco depois tem um grupinho de soldados e de alemães a seu redor tentando acalmá-lo, alguém lhe faz um carinho, alguém tenta enxugar suas lágrimas” (CALVINO, 2004, l. 729). Naquele momento, os militares se metamorfosearam em pessoas sensíveis, que poderiam ser amigas de Pin como quaisquer outras, demonstrando não haver diferença entre os lados de uma guerra.

O esconderijo da pistola de Pin era tão absurdo para os adultos que acabou sendo o mais seguro naquele momento de tamanha procura por armas. Além de poder falar a verdade, como criança ele tinha livre acesso aos lugares mais vigiados, sem que lhe dessem atenção: “de manhã retoma o caminho, pelos lugares mais perigosos, infestados de alemães. Mas Pin sabe que ser criança às vezes é bom

negócio, e que mesmo que dissesse que é partigiano ninguém acreditaria” (CALVINO, 2004, I. 2666 a 2668).

Numa aproximação a essa sinceridade infantil por todos subestimada, vemos já nesse primeiro romance a ideia que Calvino repetidamente afirmou ao longo dos anos, de que a fantasia mais despreziosa poderia ser tão crítica como uma literatura panfletária, por vezes revelando-se até mais eficiente que esta por sua sutileza. Na introdução a *Fábulas italianas*, o autor declarou-se desde sempre convicto de que “as fábulas são verdadeiras” (CALVINO, 1992, p. 14), motivo pelo qual havia se comprometido com aquele projeto. Essa ligação de Calvino com as fábulas já era notável, porém, quase dez anos antes dessa experiência com os contos populares da tradição oral italiana. Em *A trilha dos ninhos de aranha*, a linguagem e o vocabulário contêm muitos elementos fabulares e, por mais que a brutalidade dos eventos reais estivesse presente em todas as páginas, o que destacou-se foi a capacidade de Calvino fazer poesia a partir da experiência partigiana, como lembrou Pierangeli (1997, p. 15).

Fábulas e poesias têm em comum a musicalidade herdada da tradição oral, facilitadora de sua memorização. O recurso de repetição de frases e elementos narrativos na prosa, mencionado por Calvino na aula sobre a rapidez, apresenta-se em sua obra desde os primeiros escritos, podendo ser encontrado também em *A trilha dos ninhos de aranha*. Depois de fugir dos alemães que o tinham capturado, Pin andou errante até conhecer Primo, um homenzarrão que o apresentou a seus colegas partigianos. O grupo era todo composto de personagens caricatos, identificados por apelidos, e dentre eles havia Zena, o Comprido, de alcunha Boné-de-Madeira, que frequentemente recebia essa longa referência. Por vinte vezes a alcunha apresentava-se no livro, gerando um efeito cômico e fantasioso por aludir aos longos títulos de nobreza, embora não fosse nada honroso.

Há ainda acontecimentos bastante semelhantes entre si, que geram ecos de frases. Um exemplo é a origem do grupo de partigianos em questão, composto de renegados de outras divisões. A história de Zena é a seguinte: “Todos os destacamentos procuraram se livrar dele, até que o mandaram com o Esperto” (CALVINO, 2004, I. 1561 a 1562), ao passo que a de Carabiniere repete o fato: “depois compreenderam que era um pobre-diabo e o colocaram no destacamento do Esperto, porque nos outros destacamentos ninguém o queria” (CALVINO, 2004, I. 1831 a 1832).

O romance ainda aproxima-se das fábulas no vocabulário, que constantemente remete a um ambiente mágico e idílico sob o ponto de vista de Pin, por mais adversa que seja a situação. Chegando pela primeira vez ao acampamento dos partigianos, conheceu Canhoto, que conquistou sua simpatia por assemelhar-se a um ser fabuloso: “É um homenzinho com uma jaqueta de marinheiro e um capuz de pelo de coelho sobre o crânio careca; Pin acha que é um gnomo que mora nessa casinha no meio do bosque” (CALVINO, 2004, I. 1215 a 1216). Em outro momento, andando solitário pelos becos do vilarejo, reencontrou Primo e, então, rapidamente transformou o contexto em sua imaginação, descrevendo-o como um lugar em que todos os desejos poderiam ser atendidos: “Esses são lugares mágicos, onde a cada vez tem lugar um feitiço. E também a pistola é mágica, é como uma vara de condão. E também o Primo é um grande mago, com a metralhadora e o gorriinho de lã” (CALVINO, 2004, I. 2730 a 2731).

Por vezes, essas descrições inserem-se em contextos tão violentos e desalentadores que as palavras quase são esvaziadas de seu sentido fantasioso e pueril, beirando o sarcasmo. O significado original é, contudo, sustentado pela inocência do menino, desprovido como é de bons modelos de ficção e realidade. Observando tais adjetivos, podemos, inclusive, inferir uma tentativa de Pin em suprir sua carência infantil por ludicidade. Quando tomou para si a arma do soldado alemão, divertiu-se com a ideia de aproximar esse instrumento “tão misterioso, quase irreal”, a um trivial sapato: “fazendo um objeto encontrar o outro, podemos fazer coisas que nunca imaginamos, podemos fazê-los representar histórias maravilhosas” (CALVINO, 2004, I. 555 a 557). Somente a imaginação poderia libertar Pin da vida pesada e opressora; sua defesa foi criar um mundo à parte e acreditar que aquilo tudo a sua volta não passava de um sonho:

Até *parece mentira* que está ali, falando com alguém que talvez seja fuzilado amanhã, naquele terraço cheio de homens que comem agachados no chão, entre chaminés que giram ao vento e os guardas carcerários nas torrinhas com as metralhadoras apontadas. *Parece um cenário encantado*: ao redor o parque com as sombras negras das araucárias. Pin quase esqueceu as pancadas que levou, e *não tem certeza de que não seja um sonho* (CALVINO, 2004, I. 870 a 872, grifos nossos).

O alvo preferido da imaginação de Pin são as tocas de aranha que sabe encontrar seguindo a trilha além das casas da vizinhança. Quando conta sobre elas a alguém, sempre recebe a resposta de que aranhas não fazem ninhos e,

portanto, tal lugar não poderia ser real. Mas o menino não se abala com os comentários desdenhosos, tanto pela convicção de sua existência, quanto pela satisfação de não precisar dar mais detalhes sobre seu local particular. Além desse aspecto insólito gerado pelas opiniões alheias, a área tem sua parcela própria de magia e engenhosidade: “o mais maravilhoso é que as tocas têm uma portinha, também feita daquela massa seca de grama, uma portinha redonda que pode ser aberta e fechada” (CALVINO, 2004, I. 632 a 642). Pin não atravessa esses pequenos portais, mas ainda assim podemos interpretá-los como um símbolo de passagem a um território de fantasia. Os ninhos são o refúgio de Pin quando se sente triste e solitário, um espaço natural fora do mundo cotidiano, onde é possível suspender seus problemas. Até quando distante o menino é confortado pela lembrança daqueles seus segredos especiais, os ninhos de aranha e a arma ali escondida.

O maior desejo de Pin, entretanto, é conhecer alguém em quem realmente confie para que possa então partilhar esse espaço prazeroso: “Talvez um dia Pin encontre um amigo, um verdadeiro amigo, que o compreenda e que ele possa compreender, e então para ele, só para ele, Pin mostrará o lugar das tocas das aranhas” (CALVINO, 2004, I. 632 a 642). Essa sua íntima esperança de eventualmente encontrar alguém que lhe direcione afeto fez com que Luiz Ernani Fritoli (2012, p. 145) afirmasse, em “A história como fábula desencantada em // *sentiero dei nidi di ragno*”, que o menino seria, “nesse sentido, o único personagem que mantém um infantil otimismo subjetivo em meio ao pessimismo coletivo dos grandes”. Nessa sua análise do primeiro romance calviniano, o professor observou o predomínio de um tom melancólico, mas também nota uma “sombra de otimismo” (FRITOLI, 2012, p. 145). Em nossa interpretação, esse seria o espectro da leveza, ainda que bastante consciente dos aborrecimentos que o acompanham.

Apesar de os ninhos de aranha serem o lugar para onde Pin direciona seu afeto, ali também são reveladas suas emoções mais terríveis e reprimidas. O menino tem prazer em subjugar os insetos e imaginá-los aterrorizados, transferindo sobre eles a raiva que sente pelas pessoas com quem convive, insensíveis e violentas. Afinal, sua contemplação da natureza transforma-se em crueldade nos momentos em que um gatilho o faz tornar “a ser contagiado pela dissimulada e ambígua matança do gênero humano” (CALVINO, 2004, I. 1777 a 1785). Além disso, nessa brincadeira agressiva, Pin experimenta a inversão dos papéis sociais, deixando por um instante a

posição inferior de criança frágil e amedrontada para assumir a condição dos adultos, fisicamente mais fortes e, portanto, detentores do poder:

Pin é maldoso com os bichos: *são seres monstruosos e incompreensíveis como os homens*; deve ser um horror ser um bichinho, ou seja, ser verde e cagar em gotas, e ter sempre medo de que chegue um ser humano como ele, com uma cara enorme cheia de sardas vermelhas e pretas e com dedos capazes de fazer os grilos em pedacinhos (CALVINO, 2004, l. 632 a 642, grifo nosso).

Essa perversidade do menino prenuncia as manifestações de violência de O Mesquinho sobre a natureza, em *O visconde partido ao meio* (1952), próximo romance de Calvino. Pin é tão fragmentado quanto Medardo por conta da guerra e das decepções da vida, ainda que de modo menos gráfico que o visconde, literalmente dividido em dois. As atitudes contrastantes, ora maliciosas, ora inocentes, imprimem complexidade ao personagens e fazem com que o leitor reconheça a si mesmo em seus conflitos internos. Esse efeito é alcançado de modo mais efetivo em *A trilha dos ninhos de aranha*, por conta de seu protagonista com ares de pícaro<sup>19</sup>, que convive com as desigualdades sociais e encontra sua própria maneira espirituosa de encarar a sofrida infância.

Depois de Pin, o personagem mais repleto de contrastes no romance é Primo, um homem corpulento e delicado, sempre armado com uma metalhadora e vestido com um gorriño de lã, “com a barra bordada e o pompom em cima” (CALVINO, 2004, l. 1139 a 1144), que ameniza sua bruta figura e quase a ridiculariza. Indagado pelo menino, ele admite que mata pessoas, mas declara não ser um assassino e fala de sua tarefa como uma penitência (CALVINO, 2004, l. 1152). Em razão disso, em determinados momentos ele é comicamente anunciado como “o gigantesco, bom e desapiedado Primo” (CALVINO, 2004, l. 2122) e “o grande, doce e desapiedado Primo” (CALVINO, 2004, l. 2529).

Primo é diferente dos demais adultos, direcionando a Pin dois tratamentos inéditos, o zelo e o respeito. Ele lhe fornece alimento, consolo, abrigo e consideração, mas seu gesto mais significativo e reconfortante é estender-lhe a mão

---

<sup>19</sup> A prosa picaresca tem sua origem no romance espanhol *Lazarillo de Tormes*, do século XVI, de autoria anônima. O gênero é conhecido, em sentido geral, por uma narrativa que prioriza o ponto de vista do protagonista, um anti-herói à margem da sociedade. As aventuras que vive “são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea” (GONZÁLEZ, 1994, p. 263). No estudo citado, o pesquisador Mario Miguel González percorre as diversas linhas críticas do gênero e indica produções neopicarescas da literatura brasileira.

para caminharem juntos: “é uma mão grandíssima, quente e macia, parece feita de pão” (CALVINO, 2004, I. 1168 a 1169). Por ironia, essa atitude paternal e a generosidade do partigiano são suportáveis para Pin apenas por causa de seu histórico negativo, “porque é alguém que sabe-se lá quantos já matou e pode se dar ao luxo de ser bom sem remorso” (CALVINO, 2004, I. 1193). Sabendo que Primo também possui arrependimentos e amarguras, o menino não se constrange nem se sente inferior a seu lado, mas o vê como um semelhante.

O menino encontrou acolhimento logo durante a guerra, quando tantos precisaram se afastar de seus lares e viver na escassez, no desconforto e no desamparo para responder a seu dever cívico. Nesse momento bastante improvável para sorrir, também foi inusitado o grupo ao qual juntou-se, o já mencionado destacamento de Esperto. Avaliando-os tecnicamente, o comissário Kim os descreveu como “Gente que se acomoda nas chagas da sociedade e se arranja no meio das desfigurações, e que nada tem para defender, e nada para mudar” (CALVINO, 2004, I. 2071 a 2073). Não contavam com uma boa preparação física, nem possuíam uma clara convicção ideológica, mas, justamente por não se tratarem de heróis, eram personagens verossímeis, constatação que suscita no leitor a ironia melancólica. Outro ramo da leveza então perceptível é a ideia atomista de que os grandes acontecimentos históricos são realizados por inumeráveis pessoas insignificantes, como o próprio Kim concluiu:

Talvez não faça coisas importantes, mas a história é feita de pequenos gestos anônimos, talvez amanhã eu morra, talvez antes daquele alemão, mas todas as coisas que fizer antes de morrer e minha própria morte serão pedacinhos de história, e todos os pensamentos que estou tendo agora influem na minha história de amanhã, na história de amanhã do gênero humano (CALVINO, 2004, I. 2136 a 2144).

Apesar do acolhimento encontrado, a situação de Pin não era melhor que a dos combatentes; sua rotina também era cercada de morte, doença e terror. Contudo, mesmo atento aos fatos que presenciava, por vezes até experienciando a violência na própria pele, o jovem protagonista nada sabia sobre complexidades como a política e os conflitos internos de um indivíduo. Por essa razão, ele testemunhava impassível a guerra civil, a traição e a insensatez dos homens: “Pin compreende que talvez haja motivo para ter medo, mas não sabe direito o que está acontecendo e não consegue ficar assustado” (CALVINO, 2004, I. 1207 a 1208). Sua inocência é um

escudo ainda mais eficiente que os encantados ninhos de aranha, não por impedi-lo de sofrer, mas por fazê-lo voltar um olhar menos fatalista sobre os terrores da vida.

A grande vantagem de usar a lente da inocência é que, desse modo, o medo não lhe cegava diante das pequenas belezas presenciadas. Observando, de longe, o deslocamento de um batalhão, Pin admirou-se com os soldados “coloridos e brilhantes” que via: “Têm as fardas mais estranhas, sombreiros, capacetes, jaquetas de pelo, troncos nus, cachecóis vermelhos, pedaços de fardas de todos os exércitos e armas todas diferentes e todas desconhecidas” (CALVINO, 2004, l. 1373 a 1378). A ausência de padronização nas vestes e no armamento daqueles homens poderia sinalizar desorganização e fracasso a um adulto, mas foi motivo de alegria ao menino, como se assistisse a um desfile festivo.

Pin reagia dessa maneira receptiva a tudo aquilo que lhe surpreendesse com cores, sons ou movimentos: o estampido dos tiros, o misterioso vocabulário de guerra, até mesmo a habilidade de um ferido cuspir sangue, como os tuberculosos. Em seu entendimento, as armas têm, para algumas pessoas, o valor afetivo de brinquedos “esquitos e encantados” (CALVINO, 2004, l. 1813 a 1815), e os mais arricados planos podem ser realizados como se fossem jogos infantis. Ao furtar a pistola do soldado alemão, o menino precisou esgueirar-se pelo quarto sem ser notado e acabou criando uma regra supersticiosa para garantir seu sucesso, andando “sobre os próprios passos, devagarinho, sem nunca tirar a língua de entre os dentes: talvez, se tirasse a língua de entre os dentes, alguma coisa espantosa acontecesse” (CALVINO, 2004, l. 535 a 539).

Em outra ocasião, enquanto ele e seu companheiro ocultam-se dos guardas após fugirem da prisão alemã, Pin reflete: “parece brincadeira de esconde-esconde. Só que não há diferença entre o jogo e a vida, e somos obrigados a jogar de verdade, como Pin gosta” (CALVINO, 2004, l. 1025 a 1027). Essa sua perspectiva permite que estabeleça-se um diálogo entre *A trilha dos ninhos de aranha* e o enredo do premiado *A vida é bela* (1997), dirigido e interpretado por Roberto Benigni. No filme, uma família italiana de origem judaica é levada a um campo de concentração nazista. Em face à exaustiva e inóspita rotina dos prisioneiros, o protagonista Guido Orefice explica a seu pequeno filho Giosuè que tudo aquilo trata-se de um jogo e resultará num prêmio final a quem cumprir todas as regras. Desse modo, o pai consegue preservar a vida do menino e, mais que isso, impede que ele conheça o medo e o

desespero característicos daquele contexto, tal como o emocional de Pin é poupado por conta de sua imaginação e inocência.

Seus olhos infantis são a própria leveza do romance, removendo de qualquer situação seu tom trágico e pesado. Um dia, a fim de indicar seu constante estado de prontidão, Primo afirmou, figuradamente, que há sete anos dormia de sapatos calçados: “Se eu morrer, morro de sapatos”, ao passo que Pin rompeu a grave atmosfera com humor: “Sete anos sem tirar os sapatos, puta vida, Primo, você deve estar com um baita de um chulé!” (CALVINO, 2004, I. 1240 a 1243). Em outro momento, o menino observa o destacamento de Esperto e o clima de tensão provocado pelo desejo de vingança e morte aos inimigos, comparando tal obsessão à dos enamorados: “Estes, porém, não sabem pensar em outra coisa, como os apaixonados, e quando dizem certas palavras a barba deles treme, e os olhos brilham, e os dedos acariciam a mira das espingardas” (CALVINO, 2004, I. 1423 a 1424).

Certa vez, a casa onde o destacamento de Esperto se alojava pega fogo, fazendo todos fugirem alvoroçados, enquanto o menino, calmamente, “se embrenha por entre as pernas e abre uma passagem para fora, e corre em busca de um lugar de onde admirar o incêndio: é um espetáculo magnífico!” (CALVINO, 2004, I. 1716 a 1718). Em meio às chamas, a munição não resgatada começa a explodir “como fogos de artifício”, enquanto o céu se ilumina com as fagulhas. Após isso, todos precisam mudar-se para um abrigo apertado e desconfortável, que sequer lhes protege da chuva, mas Pin continua satisfeito com as consequências do fogo: “o incêndio foi maravilhoso e o novo acampamento é cercado por lugares lindíssimos a descobrir” (CALVINO, 2004, I. 1800 a 1801). As tarefas domésticas a ele atribuídas lhe permitem prazerosas caminhadas pelo bosque e, mesmo longe de seus ninhos de aranha, a natureza lhe proporciona momentos de paz e simplicidade:

se de manhã vai pelas trilhas, Pin esquece as velhas ruas onde estagna a urina das mulas, o cheiro de macho e fêmea da cama desfeita da sua irmã, o gosto azedo dos gatilhos apertados e da fumaça que sai pelo obturador aberto, o silvo vermelho em brasa das chicotadas no interrogatório. Aqui Pin fez descobertas coloridas e novas, cogumelos amarelos e marrons que afloram úmidas da terra, aranhas vermelhas sobre teias enormes e invisíveis, filhotes de lebre todos pernas e orelhas que de repente aparecem pelo caminho e imediatamente desaparecem em zigzag (CALVINO, 2004, I. 1777 a 1785).

Quer sejam conseqüências da guerra ou elementos da natureza, as descobertas de Pin sempre lhe causam espanto e alegria. As banalidades do mundo ganham novas cores sob o ponto de vista infantil, atento à incidência de luz dos raios de sol, ao delicado voo das borboletas e a detalhes que alimentam sua imaginação. Além desses artifícios de leveza, o olhar minucioso do protagonista faz associações metamórficas, alusão à ideia atomista de que cada ser pode conter em si todos os outros. Desse modo, Pin nota que uma aranha preta tem no dorso “uns desenhinhos cinzentos como nos vestidos de verão das velhas carolas”, ou que grilos possuem “aquelas caras absurdas de cavalos verdes” (CALVINO, 2004, I. 632 a 642).

Há, ainda, dois trechos do romance bastante emblemáticos para nossa análise. O primeiro deles é o episódio em que o protagonista recebe a ordem de enterrar a ave de estimação morta de Canhoto. Ao contrário da delicadeza de trato que Perseu dedicou à cabeça recém decepada da Medusa, ilustração feita por Calvino na aula sobre a leveza, Pin desajeitadamente arrasta o falcão apenas por uma pata, andando pelos prados à procura de um lugar no terreno em que não se deparasse com um cadáver humano ao cavar. Então, o garoto deixa de olhar para o chão, associado à morte e à limitação da realidade, e contempla o panorama a sua frente, sonhando com o voo da liberdade e da fantasia:

Pin só vê montanhas a seu redor, vales enormes cujo fundo nem dá para imaginar, vertentes altas e escarpadas, densos de bosques, e montanhas, fileiras de montanhas umas atrás das outras, *até o infinito*. Pin é sozinho na terra. Debaxo da terra, os mortos. Os outros homens, do outro lado dos bosques e das vertentes, esfregam-se no chão, machos com fêmeas, e se jogam uns em cima dos outros para se matarem. O falcão esturricado está a seus pés. *No céu ventoso as nuvens, enormes sobre ele, voam*. Pin cava uma fossa para o volátil morto. Uma pequena fossa basta; um falcão não é um homem. Pin pega o falcão na mão; está de olhos fechados, *pálpebras brancas e nuas, quase humanas*. Tentando abri-las dá pra ver embaixo o olho redondo e amarelo. *Dá vontade de jogar o falcão no grande ar do vale e vê-lo abrir as asas, e levantar voo, dar um volteio sobre sua cabeça e depois partir rumo a um ponto distante*. E ele, Pin, *como nos contos de fadas*, ir atrás dele, andando por montanhas e planícies, até uma aldeia encantada onde todos são bons. Mas Pin depõe o falcão na fossa e faz a terra desabar em cima, com as costas da enxada (CALVINO, 2004, I. 2380 a 2388, grifos nossos).

O segundo momento significativo é aquele que arremata a história. Pin reencontra Primo e ambos passam a caminhar juntos, de mãos dadas, como haviam feito em outras vezes. O menino está muito contente, pois acaba de constatar

que aquele homem é o Grande Amigo por quem sempre esperou, cuja leal amizade o fazia merecedor de conhecer os secretos ninhos de aranha. A cena é tomada de graciosidade, não apenas pelo gesto afetoso e o entusiasmo infantil, mas pela presença de vaga-lumes a clarearem a noite. Pin, com seu olhar sempre atento, percebe que, de perto, os pirilampos são despidos de magia, feios como qualquer outro inseto. Sua beleza só pode ser notada de longe, tal como a realidade, que depende do distanciamento da leveza para iluminá-la:

O Primo torna a colocar a metralhadora no ombro e devolve a pistola para Pin. Agora estão andando pelos campos e Pin está com sua mão na mão macia e calma do Primo, naquela mão grande de pão. *A escuridão é pontuada por pequenas resplandescências*: há grandes voos de pirilampos ao redor das sebes.

[...]

- Está cheio de pirilampos – diz o Primo.

- Olhando de perto – diz Pin -, os pirilampos também são bichos nojentos, avermelhados.

- É – diz o Primo -, mas olhando assim são bonitos.

E continuam andando, o homenzarrão e o menino, na noite, no meio dos pirilampos, de mãos dadas (CALVINO, 2004, I. 2788 a 2800, grifos nossos).

Além dos artifícios que lhe rendem o leve tom fabular, *A trilha dos ninhos de aranha* oferece uma prévia do que chamamos de leveza constelar, a ser adotada por Calvino em sua próxima fase de escrita, a partir de meados da década de 1960. Isso acontece no nono capítulo do romance, que se diferencia dos demais por conta do subjetivismo e da carga ideológica das reflexões do comissário Kim, tanto em forma de argumentos junto ao comandante Ferriera, quanto, posteriormente, de pensamentos solitários. O jovem, estudante de psiquiatria e conhecedor do contexto político em que vivia, pondera sobre as motivações e as angústias de cada indivíduo e aquela postura de convicção que torna aliados e inimigos semelhantes entre si. Dentre essas ideias surge o tema das palavras e dos símbolos e seu constante trânsito entre múltiplos significados. Os intelectuais que envolvem-se no combate, por exemplo, conforme acumulam experiências pessoais, presenciam uma ressignificação de suas concepções mais básicas, antes conhecidas apenas na teoria:

Têm uma pátria feita de palavras, ou no máximo de alguns livros. Mas lutando vão perceber que as palavras já não têm nenhum significado, e descobrirão coisas novas na luta dos homens e assim lutarão sem se fazer perguntas, até irem buscar novas palavras, aí vão reencontrar as antigas, mas mudadas, com significados que nem sequer tinham desconfiado (CALVINO, 2004, I. 2062 a 2065).

A vida, portanto, com suas infinitas experiências, é uma obra aberta, que permite múltiplas interpretações em si mesma. Nada é definitivo e absoluto, nenhuma convicção é incontestável, pois pode alterar-se sob outro ponto de vista, ainda que de uma mesma pessoa. Assim aconteceria com os textos literários que soubessem servir-se das palavras sem, contudo, atá-las eternamente a um único e limitado significado, como Calvino (2007, p. 11) afirmou, décadas depois, no ensaio “Por que ler os clássicos”: “Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo”.

O que não muda é nossa necessidade da leveza como respiro e força perante as lutas que travamos. Disso também fala Kim em seu capítulo, concluindo que, apesar de possuírem as motivações mais diversas, as pessoas unem-se para combater a miséria dos seres, num “impulso de resgate humano, elementar, anônimo, de todas as nossas humilhações” (CALVINO, 2004, l. 2090).

*A trilha dos ninhos de aranha* é, portanto, uma história que aborda a desesperança e as contradições que assolam o ser humano, principalmente em períodos de guerra, mas também demonstra a força e a compaixão que evidenciam-se nesses momentos. A narrativa consegue ser sincera e otimista, esquivando-se de um tom trágico e pesado principalmente por basear-se no ponto de vista de Pin, uma criança que, a despeito de sua vida sofrida, preserva o bom ânimo e a inocência. Além disso, o efeito de leveza é alcançado pela musicalidade da linguagem, pelo vocabulário de fantasia e pela sutil diversão da ironia melancólica. Tais características imprimem no texto uma roupagem fabular, que garante sua permanência no decorrer do tempo e o prazer da leitura a um público de idades e interesses variados.

### 3.2 A ARMADURA PREENCHIDA: O CAVALEIRO INEXISTENTE

Publicado em 1959, *O cavaleiro inexistente* é o último livro da trilogia *Os nossos antepassados*, uma das obras de maior destaque da produção calviniana. Apesar de ter sido iniciada pelo autor como um mero passatempo (CALVINO, 2014, p. 8), a série não se abandonou à fantasia, esquecendo por completo da realidade. Mesmo recorrendo ao insólito, ao humor e à ambientação em épocas remotas, representou o indivíduo, a sociedade e os problemas de seu próprio tempo com

bastante clareza. Mais que isso, assumiu uma firme posição de resistir a tal peso do viver contemporâneo, contrapondo-se a ele com alguns artifícios literários característicos do neorrealismo. Foi o que Calvino (2014, p. 9, grifos nossos) indicou no prefácio da edição definitiva dos livros, em 1960:

ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular como também o *impulso* para sair dele; ou seja, não aceitava *passivamente* a realidade negativa e ainda lograva *inserir* nela o movimento, a fanfarronice, a crueza, a economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura da Resistência.

Os elementos literários neorrealistas mencionados por Calvino também coincidem com traços dos antigos contos populares de tradição oral. O que diferenciaria esses dois estilos literários, além do grau de comprometimento com a representação realista, seria a sensação provocada por sua leitura. Enquanto o neorrealismo procurava causar incômodo em seu público para conscientizá-lo politicamente, a fábula oferecia ensinamentos morais por meio do conforto ou da diversão. Neste aspecto, é desta última que as narrativas de *Os nossos antepassados* mais se aproximam, por conterem humor, alegria e fantasia; enfim, leveza. Ainda que Calvino (2014, p. 9) tenha declarado não ter tido “nenhum propósito de defender uma poética contra outra nem intenções de alegoria moralista ou, menos ainda, política no sentido estrito”, ele mesmo admitiu que o peso da vida cotidiana, ilustrado por batalhas, crises políticas e dilemas internos dos personagens, foi desafiado por um impulso positivo. A intenção não seria dissipar tais conflitos, mas inserir novos elementos para ressignificá-los aos olhos de quem os testemunhava.

Segundo Calvino (2014, p. 15), apesar de ser a terceira narrativa, *O cavaleiro inexistente* poderia ser “considerada mais uma introdução que um epílogo” da série. Isso porque, numa trilogia sobre como realizar-se enquanto ser humano livre (CALVINO, 2014, p. 18), ela problematizaria o existencialismo e a descoberta de identidade dos personagens. A fase posterior nessa jornada seria a definição de vontades e necessidades desse sujeito perante o coletivo, apresentada em *O visconde partido ao meio* (1952). Uma vez que o indivíduo tivesse distinguido seu espaço particular, deveria voltar sua atenção às causas sociais e, desse modo, alcançar enfim a completude, como demonstraria *O barão nas árvores* (1957). Todas essas etapas são bastante significativas ao relembrarmos que *Os nossos antepassados* foram reconhecidos como fábula moderna, pois assemelham-se à

trajetória de amadurecimento e aprimoramento pessoal dos heróis de contos populares.

Desde as primeiras páginas de *O cavaleiro inexistente*, a leveza fabular é perceptível na linguagem concisa, ritmada e divertida. O romance inicia-se no instante em que paladinos eram passados em revista pelo imperador Carlos Magno, importante figura histórica mencionada com bastante casualidade na narrativa. O líder dava sinais de envelhecimento pelo cansaço com os serviços rotineiros, representados pela repetição dos verbos, ainda que em ordem invertida: “Reina e guerreia, guerreia e reina, faz e desfaz” (CALVINO, 2014, p. 316<sup>20</sup>). Assim que começa a entrevistar os soldados, sua monotonia em seguir o protocolo também é visível pela cadência da pergunta sempre reiterada: “E quem é você, paladino da França?”. Na segunda vez que é proferida, a frase é apresentada com as sílabas destacadas: “E-quem-é-você, paladino da França?” (CALVINO, 2014, p. 317<sup>21</sup>) para, em seguida, evidenciar o ritmo bem compassado, como se fosse cantarolado: “Tata-tatai-tata-tata-tatata” (CALVINO, 2014, p. 317<sup>22</sup>). Alguns parágrafos depois, a sensação de monotonia provocada pela linguagem é confirmada na narrativa:

Cada palavra, cada gesto era perfeitamente previsível, como tudo naquela guerra que durava tantos anos, cada embate, cada duelo, conduzido sempre conforme as mesmas regras, de tal modo que se sabia na véspera quem havia de ganhar, perder, tornar-se herói, velhaco, quem acabaria com as tripas de fora e quem se safaria com uma queda do cavalo e a bunda no chão. Sobre as couraças, durante a noite, à luz das tochas, os ferreiros martelavam sempre as mesmas amassaduras (CALVINO, 2014, p. 317-318).

No decorrer da narrativa, o ritmo continua sendo importante, mas aparece de forma menos explícita. Cremos que a exposição didática de marcação das sílabas nas primeiras páginas tenha tido o intuito de preparar o leitor para o tom descontraído da história, mas foi depois substituída por maneiras mais sutis de dinamizar o texto. A rapidez da linguagem se fez presente com omissões de palavras, pausas, onomatopeias e diálogos de falas breves e termos repetidos. Teremos oportunidade de observar tais efeitos nos trechos citados ao longo desta análise,

---

<sup>20</sup> No original, “Regna e guerreggia, guerreggia e regna, d’ài e d’ài” (CALVINO, 2011, p. 305). Trazemos este e trechos seguintes em sua versão italiana por tratarmos, aqui, da musicalidade das sentenças.

<sup>21</sup> “Ecchisietevòì, paladino di Francia?” (CALVINO, 2011, p. 305).

<sup>22</sup> “Tàtta-tatatai-tàta-tàta-tatàta” (CALVINO, 2011, p. 306).

motivo pelo qual apresentamos agora apenas um exemplo de conversa breve e ritmada de dois jovens cavaleiros, Rambaldo e Torrismundo:

- Então não há nada que se salve?
- Talvez. Mas não aqui.
- Quem? Onde?
- Os cavaleiros do Santo Graal.
- E onde estão?
- Nas florestas da Escócia.
- Você os viu?
- Não.
- E como sabe sobre eles?
- Sei. (CALVINO, 2014, p. 366).

A linguagem se mantém despojada também por meio do humor, presente em trocadilhos nas falas dos personagens, contradições e cinismos da narradora e situações absurdas. O efeito cômico está presente em toda a trilogia *Os nossos antepassados*, mas foi especialmente perseguido pelo autor em *O cavaleiro inexistente*, como afirmado no prefácio da série: “ali a narrativa era e devia ser o que se chama de um ‘divertimento’” (CALVINO, 2014, p. 16). O riso do romance tinha dois alvos principais: Agilulfo, o paladino que não possuía corpo sob sua lustrosa armadura, e a política em tempos de guerra, em suas questões práticas e burocráticas. O cavaleiro incorpóreo foi motivo de comentários zombeiteiros e irônicos, em parte proferidos pelo bem-humorado imperador: “para alguém que não existe está em excelente forma!” (CALVINO, 2014, p. 319), mas também pelos demais soldados, impacientes com seu pedantismo:

- Ufa! Só faltava ele! Imaginem se não havia de meter em toda a parte o nariz que nem tem!
- Como? Não tem nariz?
- Já que não pega sarna – comentou o outro atrás da mesa –, não acha nada melhor do que coçar a sarna dos outros (CALVINO, 2014, p. 326).

Se Agilulfo cumpria metodicamente seus deveres, era porque não faltavam formalidades a serem seguidas. A narrativa revela os acordos e exigências que sustentavam as relações políticas e as guerras, gerando um riso crítico com as medidas usualmente tomadas pelo império romano e denunciando o descaso com o destino dos súditos e seus mais profundos sentimentos. Por vezes essas regras revelavam-se inconstantes, aplicando penitências ou recompensas desmedidas conforme a particularidade dos casos. Era o que ocorria, por exemplo, quando uma

mulher – necessariamente nobre – fosse salva de um possível estupro, partindo-se da condição sexual da vítima para julgar tecnicamente o valor do prêmio merecido por seu herói:

O código de cavalaria então vigente prescrevia que, quem tivesse salvado de perigo certo a virgindade de uma moça de linhagem nobre, seria imediatamente armado cavaleiro; mas, por ter salvado de violência carnal uma nobre que não era mais virgem, previa-se apenas uma menção de honra e salário duplo durante três meses (CALVINO, 2014, p. 372).

Em outra ocasião, Rambaldo, um jovem que havia acabado de iniciar sua vida militar, procurava informações sobre o inimigo que matara seu pai, para que pudesse vingá-lo. A resposta que recebeu ao dirigir-se à Superintendência para Duelos, Vinganças e Máculas à Honra foi de que não deveria mais preocupar-se com a questão, já resolvida por conta de um equívoco. O ocorrido foi que os tios de outro paladino haviam sumido e foram por ele vingados, por pensar que tinham sido mortos em batalha; mais tarde, porém, encontrou-os bêbados debaixo de uma mesa. A ridícula situação foi levada a sério na contabilidade de oponentes mortos por motivos particulares, e o funcionário friamente calculou a equivalência de graus de parentesco, julgando que isso seria o bastante para consolar o jovem pela perda do pai: “Acabamos ficando com duas vinganças de tio a mais, uma boa trapalhada. Agora está tudo certo: uma vingança de tio podemos contar como meia vingança de pai; é como se tivéssemos uma vingança de pai completa, já executada” (CALVINO, 2014, p. 328).

A ironia melancólica ainda se faz presente nas cenas de batalha, quebrando a expectativa de um confronto imediato e eficiente e demonstrando que seus participantes não assumiam magicamente uma postura inabalável apenas por pisarem num campo de guerra. Os combatentes carregavam consigo suas debilidades e, além disso, eram envolvidos numa massa de homens tropeçando e escorregando em corpos, comentando pequenos furtos, errando e acertando alvos: “criava-se logo uma trapalhada tamanha que não se entendia mais nada” (CALVINO, 2014, p. 341). A grande quantidade de pessoas e o peso dos equipamentos carregados impediam que muitos fizessem movimentos amplos, fazendo-os recorrer a insultos verbais devidamente traduzidos para a língua inimiga por auxiliares assim designados. A inabilidade dos soldados e as más condições de batalha eram evidentes antes mesmo

que os ataques começassem, sendo bastante inusitado o início do combate observado por Rambaldo em sua estreia como paladino:

O sinal de que começara a batalha foi a tosse. Viu lá embaixo uma nuvem de poeira amarela que avançava, e uma outra subiu do chão porque os cavalos cristãos também se haviam lançado para frente a galope. Rambaldo começou a tossir; e todo o exército imperial tossia entalado em suas armaduras, e assim tossindo e pateando corria rumo à poeirada infiel e já ouvia cada vez mais perto a tosse sarracena. As duas nuvens de poeira se misturaram: tosses e golpes de lança ribombaram em toda a planície (CALVINO, 2014, p. 340).

Após as batalhas, quando repousavam no acampamento, os soldados também eram retratados como um amontoado de pessoas exaustas, esfomeadas e desorganizadas, contrastando com a perfeição do impassível Agilulfo, que era desprovido de qualquer necessidade fisiológica. Contudo, apesar de o cavaleiro inexistente ser o único elemento verdadeiramente insólito da história, os demais personagens também proporcionaram vislumbres de fantasia. As proteções de metal eram rígidas e lhes imprimiam “um aspecto ainda mais desumano e inexpressivo” (CALVINO, 2014, p. 349), criando imagens animais perante observadores. Ao avançar marchando, por exemplo, a tropa aparentava ser uma única figura gigante: “entre corcovear e dar cotoveladas, seus escudos prateados erguiam-se e abaixavam-se como guelras de um peixe. O exército se parecia com um peixe comprido repleto de escamas: uma enguia” (CALVINO, 2014, p. 331).

As peças de aço escondiam possíveis expressões de medo e angústia, de maneira fazer com que os combatentes que assumissem uma imagem de perfeição heróica. Contudo, o preço dessa aparência era o anulamento, ainda que parcial ou momentâneo, de seus corpos e, portanto, sua identidade. Até mesmo nas horas de descanso uma curiosa metamorfose ocorria, ao menos perante os olhos de Rambaldo. Em duas ocasiões ele imaginou estar em frente a figuras híbridas ao fitar outros soldados despidos da parte inferior de suas armaduras: “a maneira como se moviam, falando, as cabeças redondas e sem olhos [...] parecia coisa de grilo ou formiga; e, assim, toda aquela azáfama lembrava um zumbido indistinto de insetos” (CALVINO, 2014, p. 328); “A cabeça e o torso ainda estavam encerrados na couraça e no elmo impenetráveis, como um crustáceo” (CALVINO, 2014, p. 349).

Mesmo que comprometa a individualidade dos soldados, essas mágicas metamorfoses de poucos instantes também dilui seu peso corpóreo, visto que evoca a ideia de atomismo ao equiparar humanos a outros animais. Roncos, suor,

embriaguez e tudo que limitasse o desempenho dos personagens eram deixados de lado ao vestirem suas armaduras e lutarem pelo bem de seu povo. Vale ressaltar que a leveza não se relaciona à enganosa aparência de heróis assumida, mas à ação individual em favor do coletivo.

Em âmbito narrativo, o conceito atomista estende-se ainda mais, transpondo as trincheiras e mostrando, por meio de atitudes espelhadas, que os dois lados da guerra eram feitos da mesma matéria vital. A refeição de ambos os exércitos coincidia em horário e até em cardápio, uma fedorenta sopa de repolho, que facilmente poderia aludir às semelhanças fisiológicas dos soldados: “O rumor [das colheres arranhando os recipientes] ecoa por vales e planícies, até o ponto em que se mescla com um eco igual, proveniente das marmitas infieis. Também os inimigos, na mesma hora, tentam engolir uma infame sopa de repolhos” (CALVINO, 2014, p. 351). Outro ponto simultâneo na rotina de ambas as tropas era a vigilância noturna: “os mesmos passos de sentinelas para a frente e para trás, o militar no comando que vê escorrer os últimos grãos de areia da ampulheta e vai despertar os homens para o turno, o oficial que aproveita a noite de vigia escrevendo para a mulher” (CALVINO, 2014, p. 320). O combatente que lembra com saudades da esposa demonstra que as afinidades entre os exércitos vão além das características orgânicas, fazendo soarem irônicos os termos “infieis” e “inimigos” usados pela narradora para referir-se aos homens do lado oposto.

Ainda há outro caso de atomismo em *O cavaleiro inexistente*, de todos o mais perceptível e memorável. Trata-se de Gurdulu, um personagem que, por não ter consciência de si mesmo, sempre confundia sua identidade com as coisas e pessoas com as quais se deparava. Sua proveniência era desconhecida e em cada lugar era nomeado de maneira distinta: Omobó, Martinzul, Gudi-Ussuf, entre infinitos outros. A exata oposição que fazia a Agilulfo, consciente em sua inexistência, fez com que Carlos Magno achasse graça em imaginá-los juntos, como escudeiro e cavaleiro. Tomando como ordem o espirituoso comentário do imperador, o paladino aceitou a espontânea companhia de Gurdulu em suas atividades rotineiras e em sua grande aventura final.

Em uma emblemática cena atomista que se inicia cômica e termina de modo filosófico, a fedorenta sopa de repolho aparece novamente. Observado por Agilulfo e Rambaldo, Gurdulu saboreava a refeição com avidez quando, inclinando-se sobre a marmita, entornou todo o caldo em si mesmo. Na mesma hora passou a

acreditar que ele também fosse parte da comida, assim como tudo que via a sua frente. Rambaldo, por sua vez, assistia a tudo perturbado pela ideia de que Gurdulu talvez tivesse razão e todo o universo fosse como uma sopa diluída em si os mesmos ingredientes:

Estava encharcado de sopa de repolho da cabeça aos pés, manchado, gorduroso, e além disso sujo de fumaça. Com o caldo que lhe escorria sobre os olhos, parecia cego e avançava gritando: “Tudo é sopa!”, com os braços para a frente como se nadasse, e não via nada além da sopa que lhe recobria os olhos e o rosto, “Tudo é sopa!”, e numa das mãos brandia a colher como se quisesse puxar para si colheradas de tudo aquilo que havia ao redor: “Tudo é sopa!”.

Aquela visão provocou em Rambaldo uma perturbação capaz de fazer-lhe rodar a cabeça: mas era mais uma dúvida que um arrepio – que aquele homem que girava ali na frente sem enxergar tivesse razão e o mundo não fosse nada mais que uma imensa sopa sem forma em que tudo se desfazia e tingia com sua substância todo o existente (CALVINO, 2014, p. 354-355).

Apesar de representar o atomismo, a leveza de Gurdulu é do tipo frívolo, contrária à lucidez defendida por Calvino. O personagem está sempre alegre, mas não por enxergar as circunstâncias sob uma perspectiva mais distanciada e revolucionária. Seu escudo contra as adversidades é a completa ignorância, e tal ausência de posicionamento crítico faz seus feitos serem vazios de significado. Certa vez, acompanha Agilulfo e Rambaldo até o campo de batalha, incumbidos de enterrarem os mortos da véspera, e, “tendo nas costas pá e enxada, *sem perceber nada da solenidade de sua tarefa*, assovia e canta” (CALVINO, 2014, p. 355, grifo nosso). Há duas imagens emblemáticas do dia em que Carlos Magno e sua tropa conhecem Gurdulu, provas de que a leveza frívola é, na realidade, pesada e opaca, como Calvino (2012, p. 22) diria, décadas mais tarde, em *Seis propostas para o próximo milênio*. A primeira delas ocorre enquanto o parvo seguia um bando de patos pelos campos, pensando pertencer àquele grupo. Após assistir os bichos voarem assustados, ele abriu os braços e tentou segui-los, “soltando risadas e ‘Quáá! Quáá!’ cheios de alegria” (CALVINO, 2014, p. 332). Com desenvoltura, os patos pousaram na superfície de um pântano, ação que Gurdulu não conseguiu imitar: “atirou-se na água de barriga, levantou enormes jatos d’água, agitou-se com gestos atrapalhados, tentou ainda um ‘Quá! Quá!’ que terminou num borbulhar porque estava *afundando*, tentou nadar, *voltou a imergir*” (CALVINO, 2014, p. 332, grifos nossos). Ainda no pântano, quando parou de se afogar, notou várias rãs coaxando por perto:

– Gra! Gra! Gra! – respondeu Gurdulu, *contente*, e, ao som de sua voz, de todas as avencas era um tal de rã pular na água, e, da água, rãs saltando para a margem, e Gurdulu gritando: – Gra! – deu um pulo ele também, foi para a margem, ensopado e enlameado da cabeça aos pés, encolheu-se feito uma rã e lançou um “Gra!” tão forte que com um barulho de caniços e capins *tornou a cair no pântano* (CALVINO, 2014, p. 333, grifo nosso).

Contrastando com o peso de Gurdulu, que o faz afundar no pântano, Agilulfo cavalga pelos prados com velocidade: “pesa pouco aquele cavaleiro sem corpo, o cavalo pode fazer milhas e milhas sem se cansar” (CALVINO, 2014, p. 379). A princípio, é possível pensar que o paladino perfeito fosse, portanto, a representação da leveza calviniana, equiparando sua conduta rígida à seguinte afirmativa do autor: “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, 2012, p. 28). Não podemos nos esquecer, porém, que, apesar de não ser de todo despreziosa, essa qualidade literária deve ser despojada de formalidades, descontraída, propriedades inalcançáveis para Agilulfo. Mesmo que tentasse, o personagem não conseguia ser espontâneo: andava “com aquele seu passo que gostaria de ser solto e, ao contrário, era como se ele caminhasse sobre ovos” (CALVINO, 2014, p. 355). Incapaz de compreender os dilemas humanos, seus sentimentos baseavam-se em superficialidades, cumprindo as regras sem refletir sobre o motivo ou a consequência delas: “A menor falha no serviço dava a Agilulfo a mania de controlar tudo, encontrar outros erros e negligências na ação alheia; sofria duramente por tudo o que era malfeito, que estava fora do lugar” (CALVINO, 2014, p. 322). Ele perseguia a precisão porque era assim que se relacionava com o mundo concreto e o impedia de afogar-se no vazio, como Gurdulu no pântano:

Ele, Agilulfo, sempre necessitava sentir-se perante as coisas *como uma parede maciça* à qual contrapor a *tensão* de sua vontade, e só assim conseguia manter uma consciência segura de si. Porém, se o mundo ao redor se desfazia na incerteza, na ambiguidade, até ele sentia que *se afogava* naquela penumbra macia, não conseguia mais fazer florescer do vazio um pensamento distinto, um assomo de decisão, uma obstinação. Ficava mal: eram aqueles os momentos em que se sentia pior; por vezes, só às custas de um esforço extremo conseguia não dissolver-se. Aí, punha-se a contar: folhas, pedras, lanças, pinhas, o que lhe surgisse pela frente. Ou então colocava tudo em fila, arrumando em quadrados ou em pirâmides. Dedicar-se a essas ocupações exatas permitia-lhe vencer o mal-estar absorver o desprazer, a inquietude e o marasmo, e retormar a lucidez e compostura habituais (CALVINO, 2014, p. 329, grifos nossos).

A leveza de Agilulfo é, portanto, tão frívola quanto a de Gurdulu, isenta de criticidade e empatia. O cavaleiro era infeliz e solitário mesmo quando acompanhado de pessoas que se importassem com ele. Sua consciência era tão alheia à humanidade que, mesmo desejando conectar-se aos outros, não conseguia imaginar um relacionamento positivo: “gostaria de fazer algo para estabelecer uma relação qualquer com o próximo, por exemplo, começar a dar ordens, dizer impropérios dignos de um caporal, ou provocar e dizer palavrões como se faz entre companheiros de pensão” (CALVINO, 2014, p. 323).

Outro engano que Agilulfo pode gerar no leitor é aparentar ser o protagonista da história, por inspirar seu título. No prefácio da trilogia, Calvino (2014, p. 16) declarou que o personagem principal de *O cavaleiro inexistente* era, na verdade, Rambaldo, o rapaz que acompanhava o paladino perfeito por vê-lo como uma espécie de tutor militar. A justificativa do autor foi que, em um livro repleto de questões existenciais, quem menos teria certezas e mais procuraria por respostas seria um jovem. Em nossa interpretação, outro motivo de Rambaldo protagonizar a narrativa era por viver no frescor de sua juventude uma leveza autêntica: possuía entusiasmo, ânimo, coragem e curiosidade. Naquele episódio em que seguia com Agilulfo e Gurdulu em direção ao campo de batalha repleto de cadáveres, ele avançava “com os olhos arregalados para o que via, impaciente para reconhecer os locais percorridos ontem sob uma chuva de dardos e de fendentes” (CALVINO, 2014, p. 355).

Após realizar o objetivo tão perseguido de vingar a morte do pai, Rambaldo viu-se, por um segundo, desalentado pela ausência da motivação que há tanto tempo o acompanhara. Porém, logo depois, “sentiu apenas a *extraordinária leveza* de descobrir-se sem aquele pensamento obsessivo no meio da batalha e poder *correr, olhar ao redor, combater como se tivesse asas nos pés*” (CALVINO, 2014, p. 345, grifos nossos). Como que liberto de um feitiço, o rapaz recuperou a capacidade de notar as demais pessoas, sensibilizando-se perante a dor alheia: “Tudo lhe parecia novo e a exaltação e o horror só agora pareciam atingi-lo. [...] Essas visões cruéis comoviam profundamente Rambaldo” (CALVINO, 2014, p. 345).

Naquele mesmo dia, o jovem caiu numa emboscada e quase foi morto, tendo recebido ajuda de um misterioso cavaleiro azul, de lança leve e elmo decorado de plumas. Durante a luta, o camarada desconhecido seguia “fazendo da lança uma pá de moinho”, emblema quixotesco de leveza evidenciado por Calvino (2012, p. 30) em *Seis propostas para o próximo milênio*. A sincronia dos dois ao

enfrentarem os sarracenos fez com que Rambaldo concluísse que “Combater ao lado de um companheiro é muito mais *bonito* do que lutar sozinho: ganha-se em *coragem* e *conforto*, e o sentimento de ter um inimigo e o de ter um amigo se fundem num mesmo calor” (CALVINO, 2014, p. 347, grifos nossos). Mesmo em momento de tamanha tensão, o personagem analisava tudo com a lente otimista e reflexiva da leveza.

Pouco depois, o jovem descobriu que seu camarada de combate era, na verdade, uma mulher, Bradamante, e instantaneamente apaixonou-se por ela, percebendo assim que “trocara sua ansiedade anterior por outras mais dilacerantes ainda” (CALVINO, 2014, p. 349). A ansiedade mencionada equivale à palavra italiana “*ansia*” no texto original, podendo conotar não apenas uma agitada apreensão, mas também um desejo ardente. O segundo significado é bem mais coerente com a personalidade intensa de Rambaldo e com o sentimento dedicado à guerreira. A comprovação disso é que, diferente de quando almejava a vingança pela morte do pai, agora sua sensibilidade perante o mundo não havia sido comprometida, sinal de que mantinha um espírito leve. Por fim, certa vez, filosofando enquanto enterrava um cadáver de guerra, Rambaldo refletiu que preferia sua ansiedade em vez da paz experimentada pelos mortos (CALVINO, 2014, p. 357), que podemos relacionar à impassibilidade da leveza frívola.

Prova de que Rambaldo havia sido transformado pela leveza foi como reagiu à morte de seu cavalo. O rapaz tinha acabado de enfrentar os sarracenos ao lado de Bradamante, cuja identidade ainda desconhecia, e resolveu apresentar-se. Ela não lhe deu resposta alguma e partiu cavalgando velozmente, atitude por ele tomada por ofensa mortal. Entretanto, no momento em que preparava-se para perseguir a todo custo o cavaleiro misterioso e recuperar sua honra, percebeu que o animal não se mexia, descobrindo que havia sido golpeado no recente confronto. A intensa raiva que sentia foi então suplantada por sentimentos de gratidão e afeto, desistindo do acerto de contas para se permitir lamentar a perda: “a dor por aquele valoroso ginete morto de pé após tê-lo servido fielmente até então venceu por um momento a fúria: jogou os braços no pescoço do cavalo parado como uma estátua e beijou-o no focinho frio” (CALVINO, 2014, p. 348). A delicadeza com que lida com a morte do fiel animal aproxima-se daquela empregada por Perseu ao conquistar a cabeça da Medusa vencida, imagem mencionada no início da aula sobre a leveza (CALVINO, 2012, p. 17-18).

Ao final do romance, Rambaldo vivencia outra grande perda, a de Agilulfo, seu modelo enquanto cavaleiro. O paladino perfeito desfez-se no vazio, como tanto temia, quando pensou ter falhado com o compromisso assumido perante o imperador. Antes de partir, porém, indicou num bilhete que deixava sua branca armadura ao jovem companheiro. É Rambaldo quem primeiro descobre seu desaparecimento e inutilmente procura encontrá-lo habitando outros invólucros. Aquela primeira casca, por sua vez, deixada para ele como herança, continuava servindo de proteção, mas logo perdeu seu aspecto imaculado: “a cândida intacta impecável armadura de Agilulfo está toda enlameada, com espirros de sangue inimigo, salpicada de amassaduras, bossas, arranhões, cortes, o penacho meio depenado, o elmo torto, o escudo descascado” (CALVINO, 2014, p. 413). A mesma peça de aço que representava frivolidade agora figura uma leveza vivaz, atuante e sensível àquilo que enfrenta no mundo, pois foi preenchida com um coração.

Em *O cavaleiro inexistente*, portanto, a leveza fabular apresenta-se por meio da linguagem consisa e ritmada, da ironia melancólica, do insólito e das metamorfoses atomistas, mas principalmente por meio dos personagens. Agilulfo, o cavaleiro que não existe, mas tem consciência, e Gurdulu, seu escudeiro que existe, mas não tem consciência, são duas representações de frivolidade. O primeiro cumpre eficazmente seus deveres, mas não envolve-se com a sociedade nem reflete sobre suas ações e o impacto que são capazes de exercer sobre o mundo. O segundo funde-se ao ambiente e vive alegremente, mas também é insensível a tudo que diga respeito a outro ser humano, além de ser desprovido de criticidade. Mas há ainda um terceiro personagem, Rambaldo, que protagoniza a narrativa com verdadeira leveza: corajoso, solidário, suscetível a dores e paixões e entusiasmado com a vida.

#### 4 LEVEZA CONSTELAR

Os escritos de Italo Calvino sempre revelaram a afeição do autor aos clássicos da literatura universal, retomando nomes e episódios consagrados para enriquecer o texto e o repertório do leitor. Em *A trilha dos ninhos de aranha*, por exemplo, o Comissário Kim analisa sua trajetória pessoal comparando-se ao personagem Mogli, de Kipling (1894); o enredo de *O cavaleiro inexistente*, por sua vez, dialoga com *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto.

Apesar dessa devoção às histórias tradicionais, Calvino também ganhou fama por aventurar-se no experimentalismo literário, inovando a cada publicação. Na conferência “Mundo escrito e mundo não escrito” (1983), declarou que seus projetos geralmente nasciam de uma ideia que lhe parecesse impossível colocar no papel: “Quando estou convencido que certo tipo de livro está completamente além das possibilidades do meu temperamento e das minhas capacidades técnicas, sento-me na escrivaninha e começo a escrevê-lo” (CALVINO, 2011, p. 113, tradução nossa<sup>23</sup>). Ao propor-se tais desafios, o maior objetivo seria seu crescimento pessoal, reconhecendo suas faltas e desenvolvendo novas habilidades. Ainda em 1983, em uma entrevista realizada por estudantes em Pésaro, Itália, o autor comentou que não se interessava em escrever mais de uma história usando uma mesma fórmula, sempre desejando inovar. Portanto, se um leitor gostasse de algum de seus títulos e procurasse por narrativas semelhantes dentre suas publicações, experimentaria a ligeira frustração de nada encontrar além de outros tipos de livros (CALVINO, 1987, p. 13).

De fato, suas narrativas diferenciam-se entre si em vários aspectos, como a temática, os personagens, a estrutura do enredo e a voz narrativa, mas houve uma ruptura bastante significativa no estilo de sua escrita em meados da década de 1960. É consenso entre os críticos que nessa época começaram a surgir textos mais amadurecidos, menos preocupados em assumir uma posição aberta e ofensiva contra questões políticas e sociais que desagradassem o autor. Calvino parecia compreender cada vez mais que poderia exprimir sua criticidade de um modo mais sutil, que melhor se adequasse à literatura que apreciava produzir. Menos preocupado

---

<sup>23</sup> No original, “Quando mi sono convinto che un certo tipo di libro è completamente al di là delle possibilità del mio temperamento e delle mie capacità tecniche, mi siedo alla scrivania e mi metto a scriverlo”.

em criar um conteúdo incisivo, dedicou-se à estética dos textos, prazer que havia descoberto com Raymond Queneau e outros escritores associados ao Oulipo.

Nesse período, também é possível notar uma mudança na maneira como a leveza se manifestou nas narrativas de Calvino. Sua atenção à forma literária lhe fez buscar novos modos de dispor o texto, desafiando a si mesmo e a seus futuros leitores. Suas novas composições foram inspiradas em ideias de diferentes áreas de conhecimento, como astronomia, filosofia e taromancia, e partiam de um tema inusitado para apresentar variadas linhas de raciocínio possíveis, tais quais os romances enciclopédicos mais tarde mencionados na aula sobre a multiplicidade em *Seis propostas para o próximo milênio*. Esses saltos de um assunto a outro opunham-se ao peso de uma linguagem monótona e previsível, tanto no sentido amplo, surpreendendo seu público com um livro distinto dos anteriores, quanto nas próprias narrativas, assinalando tópicos aparentemente aleatórios, mas que se entrelaçam no decorrer do texto.

Essa nova perspectiva da literatura calviniana é por nós nomeada de “leveza constelar”, visto que diversos conceitos brilham nas páginas dos livros, criando a sensação de haver uma infinidade de temas. À primeira vista, essas ideias piscam isoladas, mas depois revelam pertencerem a um conjunto astral, evocando a ideia atomista de que todo o cosmo seria constituído da mesma matéria e, portanto, estaria completamente conectado. Mantendo-nos ainda nesse campo semântico, o projeto de estreia da leveza constelar na escrita de Italo Calvino foram *As cosmicômicas* (1965), contos que desafiaram o peso da concreção com reflexões sobre o tempo, o espaço e o nada. Sua inspiração eram novidades astronômicas retiradas de rebuscadas publicações científicas, cujo peso da linguagem era convertido pelo autor em ficção com humor e fantasia. Esse universo continuou na mente de Calvino por muitos anos, tendo sido posteriormente lançadas outras coletâneas de narrativas: *Ti = 0* (1967), *A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas* (1968) e *Cosmicômicas velhas e novas* (1984).

Calvino planejou com bastante cuidado a disposição das narrativas nessas coletâneas cosmicômicas, consciente de suas liberdades combinatórias para ordená-las e assim apresentá-las ao leitor, e manteve-se atento a isso em seu próximo livro, *Os amores difíceis* (1970), cujos contos escrevia desde 1949. Essas histórias mostram como relacionamentos pessoais podem configurar-se de maneiras bastante variadas, antecipando o viés múltiplo que seria tão explorado na fase calviniana da

leveza constelar. O tom dessas narrativas não é divertido e alegre como em grande parte das outras obras de Calvino, mas ainda assim há leveza: por mais difíceis que fossem os amores representados, a ausência de convivência ou diálogo incitava um terno desejo pela presença do parceiro.

O jogo combinatório se tornou mais evidente em suas publicações seguintes, *As cidades invisíveis* (1972), *Castelo dos destinos cruzados* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), não apenas na estrutura dos textos, como na apresentação dos temas. No primeiro livro, diversas questões sobre memória e representação literária foram abordadas, podendo ser correlacionadas de inúmeras maneiras. O segundo é um experimento de como a narrativa pode recombinar elementos básicos e, desse modo, eternamente ser reinventada por quem a escreve e quem a interpreta. O último romance também girou em torno da escrita, mas com assuntos totalmente diversos: mercado editorial, círculo acadêmico, tradução, autoria e leitura, entre outros. As três obras demonstram, portanto, como o pensamento humano pode perscrutar um conteúdo específico de forma inesgotável.

A última ficção de Calvino, *Palomar* (1983), aborda a infinidade da reflexão de modo ainda mais múltiplo, pois é pontilhada de assuntos totalmente diversos. A leveza constelar está no olhar curioso e inquieto do protagonista, que pousa sobre um objeto ou um gesto e a partir disso tece longas divagações. Certa vez, ao contemplar uma noite estrelada, Palomar percebeu que o mesmo céu pode ser apreciado sob vários pontos de vista, dependendo do conhecimento astronômico e mitológico, da inspiração e da leitura dos mapas constelares feita pelo observador. De todo modo, quanto mais nos detemos sobre um ponto, melhor o vislumbramos: “Quando erguemos o olhar para o céu, este parece negro, salpicado de vagos clarões; somente aos poucos é que as estrelas se fixam e se dispõem em desenhos precisos, e quanto mais olhamos mais as vemos aflorar” (CALVINO, 2010, p. 42).

Pretendemos comentar com mais detalhes a configuração da leveza constelar nos dois subcapítulos que se seguem. Examinaremos *As cósmicas*, primeiro livro dessa fase da literatura calviniana, e *As cidades invisíveis*, marco da escrita combinatória do autor.

#### 4.1 A CONCHA ESPIRAL: AS COSMICÔMICAS

Desde quando planejava a publicação de *As cosmicômicas* (1965), Calvino dava indícios de que seria inaugurada uma nova fase de sua escrita, considerando diversos modos de disposição dos contos até ficar satisfeito com a organização do sumário. Até então, seu interesse pela simetria na literatura manifestava-se em elementos da narrativa, como as oposições entre os personagens O Bom e O Mesquinho, em *O visconde partido ao meio* (1952), e Agilulfo e Gurdulu, em *O cavaleiro inexistente* (1959). Com sua primeira coletânea de histórias cosmicômicas, porém, o autor passou a aplicar critérios geométricos também na estrutura textual, renunciando o jogo combinatório que, alguns anos depois, teria grande destaque em seus livros.

Outra novidade trazida por essas narrativas foi em relação ao processo criativo de Calvino. Como mencionado ao tratarmos da aula sobre visibilidade de *Seis propostas para o próximo milênio*, antes o autor costumava partir de uma imagem emblemática para então desenvolver uma história em torno dela. Com *As cosmicômicas*, seu ponto de partida foram enunciados científicos, por meio dos quais pretendia mostrar que até mesmo os textos mais técnicos e abstratos poderiam estimular a fantasia e a criação de um discurso imagético (CALVINO, 2012, p. 105). Cada conto é prefaciado por um breve parágrafo que resume, em linguagem específica da área, uma descoberta ou teoria física ou astronômica. Alguns deles evidenciam sua relação com a informação previamente apresentada já em suas primeiras linhas, com o protagonista, Qfwfq, dialogando diretamente com ela. Isso ocorre, por exemplo, em “Um sinal no espaço”: “*Situado na zona externa da Via Láctea, o Sol leva cerca de duzentos milhões de anos para realizar uma revolução completa da Galáxia. – Exatamente, este é o tempo que leva, nada menos, disse Qfwfq*” (CALVINO, 2007, p. 37). Também acontece de princípios científicos serem sutilmente mencionados no decorrer dos textos, servindo de embasamento às reflexões do personagem: “Decerto, querendo bancar o otimista, sempre restava a possibilidade de, continuando as nossas duas paralelas até o infinito, chegar o momento em que elas haveriam de se tocar” (CALVINO, 2007, p. 111-112).

Além da temática astronômica, os contos cosmicômicos têm como único ponto de conexão Qfwfq, o protagonista que toma para si a narração das histórias logo após ser introduzido por um narrador externo, que expressa-se em

pouquíssimas palavras: “exclamou o velho Qfwfq” (CALVINO, 2007, p. 11), “confirmou Qfwfq” (CALVINO, 2007, p. 52), “recordou o velho Qfwfq” (CALVINO, 2007, p. 70). Além de fazerem parte da fórmula de abertura adotada em quase todas as histórias, as repetidas menções à antiguidade do personagem validam a narrativa, uma vez que é contada a partir do ponto de vista de um ancião que testemunhou tais episódios. Desse modo, a ficção adquire tanta autoridade para tratar desses fatos quanto o discurso científico que o precede, sendo ambos colocados em pé de igualdade.

Apesar de a abertura dos contos corresponder a uma fórmula pré-determinada, podemos encontrar já em *As cosmicômicas* a opinião de Calvino, posteriormente apresentada no ensaio “Cominciare e finire” (1985), a respeito da infinita possibilidade criativa presente no momento inicial de uma narrativa. O início estaria relacionado à força de vida contida na novidade, como representa a história “Jogos sem fim” na leve descrição dos átomos usados por Qfwfq e um amigo para brincar na infância. Dentre aqueles “brinquedos”, era fácil discernir um novo, sempre mais lustroso e fresquíssimo como orvalho, capaz de renovar a diversão: “nosso jogo não terminava nunca, nem nos parecia cansativo, pois a cada vez que nos defrontávamos com átomos novos nos parecia que também o jogo era novo e aquela era nossa primeira partida” (CALVINO, 2007, p. 64). Em “A espiral”, por sua vez, as oportunidades de criação eram referentes à aparência física do protagonista, que, enquanto indefinida, dispunha de uma gama ilimitada de opções: “visto que não tinha forma, me sentia dentro de todas as formas possíveis, e de todos os gestos e caretas e das possibilidades de fazer rumores, mesmo inconvenientes” (CALVINO, 2007, p. 134).

Em outra história, “Apostamos quanto”, o protagonista conta que, na época em que o universo sequer existia, ele afastava a monotonia fazendo previsões com um colega sobre o que, afinal, viria a existir. Como nada ainda havia se iniciado, tinham a possibilidade de presumir todo tipo de fato: “Apostávamos em acontecimentos que haveriam ou não de advir; a *escolha* era praticamente *ilimitada*, dada que até aquele momento não havia acontecido absolutamente nada” (CALVINO, 2007, p. 83, grifos nossos). Os palpites sobre o futuro eram sempre positivos da parte de Qfwfq, arriscando sua vitória ao adicionar os mínimos detalhes em suas declarações, como datas, nomes e locais. Seu companheiro, (k)yK, assumia o lado oposto, reservando-se a negar as cenas a ele descritas. Certa vez, antes mesmo de as galáxias se formarem, Qfwfq questionou-se quanto à possibilidade de um dia os

assírios invadirem a Mesopotâmia, tendo chegado àquela ideia bastante específica por ter todo o tempo do mundo a seu dispor e mais nada a fazer além de deduções. (k)yK rejeitou mais essa suposição: “não por pensar que os assírios não iriam fazê-lo, mas simplesmente porque excluía a possibilidade de virem a existir assírios e Mesopotâmia, a Terra e o gênero humano” (CALVINO, 2007, p. 86).

A diferença entre Qfwfq e (k)yK era a capacidade imaginativa. Em um mundo em que mais nada existia, somente a eles cabiam não apenas as suposições, como também a criação dos termos necessários para descrevê-las. Cansado das negativas vazias do colega, Qfwfq passou a perguntar quais teorias ele então contrapunha às suas. “Ele ficava calado: pobre de imaginação como era, mal uma palavra começava a ter um significado, ele não conseguia atinar que pudesse ter outro” (CALVINO, 2007, p. 84). (k)yK era limitado por sua falta de criatividade e, portanto, de leveza para enfrentar a monotonia do vazio.

Além de recurso contra o tédio, a imaginação assume na narrativa “Tudo num ponto” o poder de tornar tudo real. Ainda não havia tempo nem espaço e tudo se condensava num único ponto, onde insolitamente alguns personagens conviviam como vizinhos. Um dia, a sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub> desejou um pouco mais de espaço para que pudesse preparar uma massa e, ao declará-lo em voz alta, os demais visualizaram, numa cadeia de consequências e causas, as cenas do preparo da refeição, do cultivo dos ingredientes, das condições climáticas, da disposição do sistema solar. Naquele mesmo instante, de fato, universo começou a se expandir e desenvolver-se conforme todos eles haviam pensado. O simples desejo que se transforma em impulso para mudar o mundo é uma representação da leveza e seu poder frente à realidade:

a sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>, aquela que em meio ao nosso fechado mundo mesquinho fora capaz de um impulso generoso, o primeiro “Ah, pessoal, que tagliatelle eu prepararia!”, um verdadeiro impulso de amor geral, dando início no mesmo instante ao conceito de espaço, e ao espaço propriamente dito, e ao tempo, e à gravitação universal, e ao universo gravitante, tornando possíveis milhares e milhares de sóis, de planetas, de campos de trigo e de sras. Ph(i)Nk<sub>o</sub> (CALVINO, 2007, p. 51).

Em “A forma do espaço”, Qfwfq novamente encontra-se no vazio, caindo no vácuo, e a certa altura dá-se conta de que na verdade deslizava pelas bordas do espaço, que se moldava conforme as reentrâncias e saliências do universo. Numa vertigem por detalhes cada vez menores, a mente do protagonista imagina cada

corpo que influenciaria o formato do espaço: as cerejeiras, seus ramos, as folhas, suas bordas serrilhadas e nervuras e as novas possibilidades que surgiam a cada instante: “a verruginha que cresce embaixo do nariz de um califa ou a bolha de sabão que pousa sobre o seio de uma lavadeira modificam a forma geral do espaço em todas as suas dimensões” (CALVINO, 2007, p. 117). Tendo até a mínima matéria sua relevância, o peso da concreção desfaz-se em sutilezas como luz e poeira, miudezas que compõem o mundo como no atomismo de Lucrecio, de que falou Calvino (2012, p. 21) na aula sobre a leveza.

Outro conto que se debruça sobre as possibilidades multiplicadas no infinito do universo é “Os anos-luz”. Nele, Qfwfq costumemente observava o céu em seu telescópio quando deparou-se com um cartaz “Eu te vi”, numa galáxia a cem milhões de anos-luz. Considerando o tempo necessário para que alguém àquela distância o tivesse avistado e também o tempo levado para a imagem do escrito chegar até ele, logo fez as contas e percebeu que havia sido surpreendido no ato que menos se orgulhara de fazer e sobre o qual pensara ter conseguido manter completo segredo. Como é narrada pelo próprio Qfwfq, a história não dá pistas sobre o que teria sido sua grande falha ou o crime da vida, mas gira em torno da crescente paranoia do personagem ao perceber que seria julgado por um número cada vez maior de sujeitos espalhados pelo espaço – todos os que o teriam flagrado e os que passaram a desconfiar dele após lerem o cartaz acusatório, presumindo do que se trataria: “o que de fato poderiam ter visto de mim, havia cem milhões de anos-luz de distância, era no fundo algo insignificante em relação a tudo quanto se podia imaginar ter se visto por aí” (CALVINO, 2007, p. 123.) Sua angústia era considerar que a informação seria repassada incansavelmente e a má impressão daquele erro breve e isolado estaria sendo “aumentada e multiplicada repercutindo através de todas as galáxias do universo” (CALVINO, 2007, p. 123).

Outro elemento interessante em “Os anos-luz” é o tempo. Qfwfq fora flagrado num erro ocorrido há dois milhões de séculos e, considerando-se a quantidade de observadores de outras galáxias que se metiam em sua vida, a insólita longevidade não era exclusiva ao protagonista. Além disso, era preciso bastante paciência para manter a comunicação estabelecida com os demais, considerando-se tanto o tempo para que a imagem do cartaz chegasse até o interlocutor quanto o necessário para que a resposta se tornasse visível. A espera se prolongava cada vez mais, pois a constante expansão do universo aumentava gradativamente a distância

entre os pontos. Aflito com a situação, Qfwfq admitiu sua dificuldade em aguardar pelo desenrolar da conversa: “Uma centena de milhões de séculos não chega a ser uma eternidade, no entanto eu achava que nunca iria passar” (CALVINO, 2007, p. 126).

Essa casualidade de Qfwfq ao falar sobre longínquas passagens de tempo já havia ocorrido no conto “Apostamos quanto”, visto que ele e (k)yK precisavam aguardar as transformações do universo para que pudessem conferir quem teria deduzido tudo aquilo que de fato se realizava. Certa vez, percebendo os primeiros sinais de formação do Sistema Solar, os dois companheiros apostaram entre si a que distância se localizariam as órbitas dos planetas, longo processo que pra eles pareceu instantâneo: “Mal havíamos acabado de dizê-lo e eis que no curso de oito ou nove, o que digo?, de seis ou sete centenas de milhões de anos, os planetas se puseram a girar cada qual em sua órbita” (CALVINO, 2007, p. 87). Ao colocarem o tempo sob nova perspectiva, as narrativas cósmicas indicam que nada é definitivo e, portanto, incontestável, gerando a sensação de leveza e movimento pelo decorrer relativamente veloz dos grandes acontecimentos.

O tempo também é, por vezes, apresentado de forma cíclica. Em “Jogos sem fim”, após se cansarem de brincar com os átomos, Qfwfq e Pfwfp decidiram divertir-se atirando galáxias para o alto, e o faziam como se empinassem pipas, segurando-as pela cauda. Nesse voo, os meninos começam a se perseguir, até perceberem que estavam tanto à frente quanto atrás um do outro, num ecoar sem fim: “por trás de cada Qfwfq havia um Pfwfp e atrás de cada Pfwfp um Qfwfq e cada Pfwfp seguia um Qfwfq e era por ele seguido e vice-versa” (CALVINO, 2007, p. 69). A multiplicação vertiginosa das imagens indica a sucessão de eventos, alimentando a continuidade do tempo. Essa ideia não anula a do parágrafo anterior, de que nada é definitivo, pois cada réplica poderia conter em si uma mínima particularidade, abandonando sutilmente sua antecessora e afastando-se gradativamente da versão original. Tudo estaria interligado, mas não seria uma sequência de exatas repetições. Prova disso é que os nomes dos personagens são quase idênticos, mas alteram-se nas letras Q e P, eliminando a possibilidade de se coincidirem.

Outro exemplo pertence ao conto “A espiral”, num breve trecho de uma extensa descrição de pessoas em atividades corriqueiras: “um homem do campo que rasga a terra a golpes de enxada e sem se dar conta disso arranca da terra e torna a enterrar um fragmento de enxada neolítica semelhante à sua” (CALVINO, 2007, p. 140). As duas ferramentas de épocas tão distanciadas encontram-se por um

segundo, mas não são exatamente iguais, assim como diferem-se por completo as eras da humanidade em que são utilizadas. O fato, porém, de a enxada pré-histórica agora não revolver a terra, mas pertencer à terra revolvida remete à continuidade transformadora do atomismo, no qual todos os objetos e seres são feitos da mesma matéria. Toda a narrativa, aliás, gira em torno desse tema. Na história, Qfwfq era uma criatura amorfa no início do período evolutivo na Terra. Após dar-se conta de que poderia assumir qualquer aparência, lentamente produz uma concha espiral e torna-se um molusco. Milhões de anos se passam e o protagonista, que não revela seu formato atual, continua procurando pela parceira que tinha nos tempos antigos, por quem continuava apaixonado. Ele então buscava reconhecê-la em todo ser feminino, consciente de que ela poderia ter assumido qualquer forma:

por um momento estou convencido de havê-la reconhecido numa gaivota e no momento seguinte fico na dúvida se não seria uma enchova, mas poderia ser igualmente uma rainha qualquer ou uma escrava mencionada por Heródoto [...], ou mesmo qualquer uma dessas turistas holandesas, de qualquer uma delas posso dizer-me enamorado e ao mesmo tempo seguro de estar sempre apaixonado por ela apenas (CALVINO, 2007, p. 141-142).

Atomista também é a concepção de Qfwfq a respeito de si próprio e tudo aquilo que sucedeu sua versão molusco. No momento em que descreveu a longa sequência de seres e ações, incluindo as duas enxadas semelhantes, acabou por declarar que nada do que via no mundo moderno o surpreendia, pois tudo descendia de seu remotíssimo trabalho de produzir a casca calcária: “fazer a concha implicava também fazer o mel no favo de cera e o carvão e os telescópios e o desenho do zodíaco dos astrólogos caldeus e a guerra e os impérios [...] e assim ao fazer a concha me parece haver feito igualmente o resto” (CALVINO, 2007, p. 141). No final do conto, o tempo da narrativa volta a situar-se naquele primeiro período da vida terrestre e Qfwfq explica a relação de sua concha com o restante da evolução, demonstrando que sua presença foi decisiva no processo: as cores, o volume e a textura desse novo elemento teriam sido o estímulo visual necessário para que outros seres aperfeiçoassem seu sistema ocular. Portanto, ainda que ele mesmo, em sua condição de molusco, não pudesse enxergar, partilhava de todos os olhos então formados:

Todos esses olhos eram os meus. Eu os havia tornado possíveis, eu tivera a parte ativa; eu lhes fornecera a matéria-prima, a imagem. Com os olhos viera todo o resto, logo tudo o que os outros, que tinham olhos, haviam se tornado, em todas as suas formas e funções, e a

quantidade de coisas que por terem olhos conseguiram fazer, em todas as suas formas e funções, decorria daquilo que eu havia feito (CALVINO, 2007, p. 146).

Destacamos ainda, na figura da concha, uma representação da leveza literária. Qfwfq passou a secretar material calcário para fazê-la porque, apaixonado e ciumento como era, desejava sobressair-se perante os demais moluscos: “Queria fazer algo que marcasse a minha presença de modo inequívoco” (CALVINO, 2007, p. 138). Esse ímpeto jovial por aquilo que seja diferente e único é o que rege um estilo leve, que rompe com o previsível peso da vida. Casca e escritura também se assemelham no processo de criação, sendo geradas no silêncio e na paciência. Por mais natural que fosse aquela atividade, Qfwfq a realizava com lucidez (CALVINO, 2007, p. 139-140), ou seja, precisão e determinação (CALVINO, 2012, p. 28). Além disso, a leveza de pensamento age como escudo perante o pesadume; do mesmo modo, “a concha tornou-se um lugar necessário e indispensável para estar dentro, uma defesa para a minha sobrevivência, que ai de mim se não fosse ela” (CALVINO, 2007, p. 139). Por fim, toda a dedicação de seus artífices foi em função da vista alheia, que se sensibilizaria a partir delas. O momento de concepção da carapaça é bastante emblemático:

A intervalos regulares, a substância calcária que secretava me surgia *colorida*, de modo que se formaram *belas* estrias que continuavam ao longo das *espirais*, e aquela concha era uma coisa diferente de mim mas igualmente *a parte mais verdadeira de mim mesmo*, a *explicação* do que era eu, meu retrato traduzido num *sistema rítmico* de volumes e estrias e cores e substância dura (CALVINO, 2007, p. 139, grifos nossos).

Retomando as metamorfoses atomistas em *As cósmicas*, por vezes ocorre um grande contraste entre a aparência inicial e final do personagem, como vemos no próprio Qfwfq. Há contos em que vive com a família; em outros, junto a colegas ou então acompanhado de sujeitos com os quais não estabeleceu qualquer vínculo. Em “O tio aquático” ele é descendente dos peixes; em “A espiral”, entretanto, é um molusco e, em “A distância da Lua”, um ser humano. Ainda há narrativas em que o protagonista é inicialmente um ser indefinido vagando no espaço e, ao final, descreve-se como uma pessoa. O texto “Os dinossauros” abre-se com a confissão: “fui também, em certo período, dinossauro – digamos, durante uns cinquenta milhões de anos” (CALVINO, 2007, p. 92) e, como se não houvesse motivo para surpresa,

casualmente encerra-se da seguinte maneira: “Percorri vales e planícies. Cheguei a uma estação, tomei o trem, perdi-me na multidão” (CALVINO, 2007, p. 109).

Quem também tem um destino inusitado é a irmã de Qfwfq, em “Ao nascer do dia”. Toda a família vivia há muito tempo num escuro vazio até que o Sistema Solar passou a solidificar-se. A introspectiva G’d(w)<sup>n</sup> assustou-se com a luz e o calor que passaram a ser emitidos pelo Sol e escondeu-se na matéria da Terra em condensação, que logo concretizou-se. Qfwfq e os outros não tiveram mais notícias dela por um longo período, “até que um dia, muito mais tarde, fui encontrá-la em Camberra, em 1912, casada com um certo Sullivan, ferroviário aposentado, tão mudada que quase não a reconheci” (CALVINO, 2007, p. 35). O insólito ocorre na rápida passagem de milhões de anos, na mudança de forma de G’d(w)<sup>n</sup> e no contraste entre os ambientes e discursos, que parecem pertencer a dois gêneros literários distintos, a ficção científica e o romance. No mesmo conto, outro personagem tem sua metamorfose descrita com bastante naturalidade: “o sr. Hnw, aquele que depois virou cavalo” (CALVINO, 2007, p. 26).

Não podemos deixar de mencionar o efeito de atomismo gerado pelos nomes dos personagens, quase todos formados por uma combinação de letras e símbolos dispostos de maneira impronunciável: a menina Xlthlx, o capitão Vhd Vhd, a avó Bb’b, o rival Kgwgk etc. Essa combinatória dos sinais de escrita, brevemente mencionada por Calvino (2012, p. 39) na aula sobre a leveza, remete à criação de algo novo, mas com elementos antigos. Ou então, se pensarmos que a grande maioria das narrativas precede o surgimento do universo, do planeta Terra ou da humanidade, podemos concluir que tais nomes renunciaram o que seria nossa comunicação.

A linguagem também faz sutil referência ao atomismo por meio de frases e expressões a nós triviais, que geram efeito de humor nos contextos insólitos e extraordinários dos contos cosmiômicos. Ao reconhecermos hábitos e discursos familiares no espaço sideral, somos lembrados da conexão e da continuidade entre todos os elementos do universo de modo leve e divertido. Em “Ao nascer do dia”, Qfwfq conta que ainda era criança e morava com os pais ao testemunhar a solidificação do Sistema Solar. O evento acarretou uma série de confusões, dentre elas o desaparecimento momentâneo de seus irmãos menores, e, em meio à desordem, os tios acanhados que os visitavam esperaram o melhor momento para se despedirem: “Bom, está ficando tarde, nossos filhos, sabe-se lá o que estão fazendo, estamos um tanto preocupados, foi um prazer tê-los encontrado de novo, mas é

melhor irmos andando” (CALVINO, 2007, p. 32). Outra fala interessante é o argumento de Qfwfq, em “Um sinal do espaço”, para consolar-se quanto à longa espera de milhares de milênios para que sua galáxia retornasse a um local específico do universo: “Assim por alto, já devíamos ter chegado à metade do percurso de nossa revolução galáctica; tendo-se paciência, a segunda metade dá sempre a impressão de passar mais depressa” (CALVINO, 2007, p. 40).

Por fim, *As cosmicômicas* oferecem uma das imagens de leveza mais belas da literatura de Calvino. “A distância da Lua”, primeiro texto da coletânea e aquele de fantasia mais onírica (CALVINO, 2012, p. 105), conta de uma época em que a Lua era mais próxima da Terra e, por uma noite no mês, baixava quase a ponto de banhar-se no mar. Qfwfq trabalhava com um grupo de marinheiros que aproveitava esses momentos de aproximação para conduzir seus barcos a remo até embaixo do satélite e encostar nele uma escada. A tripulação podia então subir para coletar leite lunar, uma espécie de ricota que se formava pela fermentação de pequenos corpos e substâncias terrestres sugadas pela força gravitacional do astro. Numa dessas expedições, a pequena filha do capitão Vhd Vhd também foi erguida no ar pela atração da Lua e flutuou em meio a seres minúsculos. A delicadeza e a magia do percurso de Xlthlx do barco ao céu e novamente ao mar representa a leveza, que nos suspende, mas depois nos devolve à realidade:

Medusas transparentes afloravam à superfície marinha, vibravam um pouco e levantavam voo para a Lua, ondulando. A pequena Klthlx divertia-se em agarrá-las no ar, porém não era coisa fácil. Certa vez, estirando os bracinhos para apoderar-se de uma, deu um saltinho e encontrou-se, também ela, flutuando no ar. Magrinha como era, faltavam-lhe alguns gramas de peso para que a gravidade a trouxesse de volta para a Terra, vencendo a atração lunar; assim ficou voando entre as medusas, suspensa sobre o mar. De repente, apavorou-se, começou a chorar, depois riu e se pôs a brincar, aparando no voo crustáceos e peixinhos, alguns dos quais levava à boca e mordiscava. [...] como entre todos aqueles corpos em suspensão o seu era o de maior massa, os moluscos, as algas e o plâncton começaram a gravitar em torno dela, e logo a menina ficou recoberta de minúsculas conchinhas silíceas, couraças quitinosas, carapaças e filamentos de ervas marinhas. E, quanto mais se perdia naquele emaranhado, mas ia se libertando do influxo lunar, até que aflorou a pele do mar e nele mergulhou (CALVINO, 2007, p. 16-17).

Como vimos, a leveza constelar de *As cosmicômicas* fundamenta-se na multiplicidade e no atomismo. O primeiro elemento relaciona-se à criatividade, e por isso promove reflexões sobre o potencial infinito presente num momento inicial e

numa ausência que produza desejo. Ainda há multiplicidade nas longas reflexões filosóficas de Qfwfq, nas vertiginosas descrições em uma cena, no tempo que se propaga com a expansão do universo e nos ciclos que se repetem com mínimas alterações. O atomismo reflete-se em todo o percurso da multiplicidade e marca presença nos contos por meio das metamorfoses narradas com tanta naturalidade, por mais contrastantes que fossem. Ele ainda se revela na combinatória peculiar dos nomes dos personagens e em suas frases que evocam uma divertida familiaridade na imensidão do universo. Por último, as figuras emblemáticas de levitação e continuidade indicam essa espiral dos seres nas múltiplas vidas que se conectam eternamente.

#### 4.2 NO JARDIM SUSPENSO DE KHAN: *AS CIDADES INVISÍVEIS*

Publicado em 1972, o livro *As cidades invisíveis* foi o primeiro da escrita calviniana a explicitar o jogo combinatório. Inspirado pelos exercícios de criatividade do Oulipo, Italo Calvino desenvolveu projetos literários que permitissem diversos percursos de leitura, assim demonstrando a versatilidade de um texto em sua estrutura e nos múltiplos significados que poderia carregar. No sumário de *As cidades invisíveis*, por exemplo, nove seções numeradas comportam breves narrativas, de uma a três páginas, cujos nomes repetem-se fora de ordem: “As cidades e a memória 1”, “As cidades e a memória 2”, “As cidades e o desejo 1”, “As cidades e a memória 3”, “As cidades e o desejo 2”, “As cidades e os símbolos 1”, “As cidades e a memória 4”, e assim por diante. Portanto, além da leitura convencional, é sugerida uma outra maneira de percorrer as páginas, agrupando títulos semelhantes. Nada impede também que sejam lidas apenas as partes introdutórias e conclusivas de cada seção, que não são intituladas e apresentam os encontros de Kublai Khan e Marco Polo. O leitor ainda poderia definir sua própria sequência de leitura, ou então considerar cada pequeno texto como um conto independente.

Uma estrutura textual combinatória favorecerá, portanto, a autonomia do leitor perante o texto e sua liberdade de interpretação, eximindo-lhe do peso de ser rigorosamente conduzido pelo autor. Em *As cidades invisíveis*, o percurso não linear e convencional de leitura é ainda incentivado por outro fator, a pulverização dos temas, ou seja, a aspersão de gotículas de ideias por todo o livro. Tal como nas conferências de *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino fez menção a diversos

conceitos estéticos e morais, os quais reiterou seguidas vezes na narrativa, criando movimentos de ziguezague no enredo. Dessa maneira, seu esquema combinatório evoca o atomismo, demonstrando que cada concepção transita bem entre as demais por todas possuírem elementos em comum e fazerem parte de um universo amplo, mas a seu modo uniforme: a mente do escritor.

No que diz respeito ao conteúdo, a narrativa é permeada por dicotomias bastante recorrentes quando se pensa em literatura: representação e realidade, imaginação e vivência, peso e leveza, objetividade e subjetividade, rigidez e fluxo. A primeira delas é uma reflexão entre realidade e ficção suscitada logo de início em *As cidades invisíveis*, por conta de seus protagonistas. O imperador mongol Kublai Khan e o mercador veneziano Marco Polo foram grandes figuras da história medieval, extensamente citados por historiadores e presentes na memória coletiva de várias gerações, o que lhes atribuiu certo ar mítico, distanciado da vida prosaica. Contudo, enquanto personagens do livro de Calvino, ambos foram pintados com qualidades humanas, como vaidade, teimosia e inocência. Ainda que tais características não tivessem sido confirmadas pelas descrições dos registros oficiais, sendo geradas na imaginação do autor sem qualquer embasamento formal, sua presença na composição dos personagens lhes conferiu um ar mais real e humano do que os remotos e solenes relatos históricos seriam capazes de realizar. Ou seja, o leitor pode identificar-se muito mais com o texto ficcional, que apresenta personagens com defeitos e individualidades, do que com documentos históricos e tradições populares que os descrevem superficialmente como heróis míticos.

Ficção e realidade também são contrapostas pela maneira como a histórias de *As cidades invisíveis* são apresentadas. No enredo, Marco Polo foi incumbido de elaborar relatórios sobre as localidades pertencentes ao vasto império de Kublai Khan, para que este, no conforto de seu palácio, pudesse conhecer todo o território que governava. Tanto o personagem imperador quanto o leitor do livro têm acesso às cidades somente por meio das descrições de Polo, que não se preocupa em disfarçar os elementos de subjetividade e fantasia ali presentes. Por conta disso, em alguns momentos os protagonistas meditam sobre a proximidade estabelecida entre as palavras e tudo que estas buscam representar, locais, seres e objetos.

Ao experimentar sensações extremas como pessimismo ou euforia, Khan prontamente acusava Marco Polo de descrever cidades imaginárias em vez de apresentar dados técnicos dos locais visitados. O viajante, entretanto, replicava: “Você

sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 2019, p. 60). Polo não apenas confirmava a validade da linguagem figurada, mas a colocava em posição superior à realidade da qual fazia menção. Isso porque uma narrativa alegórica teria a seu favor a perenidade, por ser constantemente interpretada e, portanto, nunca perder sua capacidade de significação: “A mentira não está no discurso, mas nas coisas” (CALVINO, 2019, p. 60). Uma das cidades que ensinou isso ao mercador veneziano foi Aglaura, enaltecida por gerações de habitantes. Com o tempo, a maior parte dos cidadãos deixou de enxergar a “Aglaura que cresce sobre o solo” (CALVINO, 2019, p. 66), baseando sua percepção exclusivamente nos elogios que habitualmente repetia:

nada do que se diz a respeito de Aglaura é verdadeiro, contudo permite captar uma imagem sólida e compacta de cidade, enquanto os juízos esparsos de quem vive ali alcançam menor consistência. O resultado é o seguinte: a cidade que dizem possui grande parte do que é necessário para existir, enquanto a cidade que existe em seu lugar existe menos (CALVINO, 2019, p. 65).

As duas Aglauras, uma real e outra representada, têm pontos em comum, mas não são interdependentes. Ainda que a primeira desaparecesse, a segunda persistiria enquanto houvesse alguém que a descrevesse. Seguindo a mesma lógica, a cidade concreta tinha sua existência ameaçada pelo simples fato de não ser notada. Muros e fortalezas não resistiriam tão bem ao tempo quanto a expressão verbal, como constatou Marco Polo ao admitir ter sido capaz de conservar na mente apenas a Aglaura abstrata: “a lembrança da outra, na ausência de palavras para fixá-la, perdeu-se” (CALVINO, 2019, p. 66).

Em alguns momentos da narrativa, torna-se nítido que, tal como o discurso, as próprias experiências são fruto da subjetividade, por mais que sejam relacionadas a fatos reais: “A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar” (CALVINO, 2019, p. 115). As memórias que Marco Polo e outros viajantes preservavam a respeito de determinado local visitado eram apenas uma perspectiva dentre inúmeras possíveis e, portanto, ninguém jamais poderia visualizá-lo de maneira completa e definitiva: “É o humor de quem a olha que dá a forma à cidade de Zemrude” (CALVINO, 2019, p. 64); “Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo

em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar” (CALVINO, 2019, p. 19).

Segundo o mercador, o olhar de cada pessoa é conduzido por “um desejo, ou então o seu oposto, um medo” (CALVINO, 2019, p. 44), interesses pessoais que tornam cada percepção única: “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 2019, p. 44). “Desejo”, “medo” e “perguntas” são elementos que remetem à ausência, seja de uma coisa almejada, de uma proteção ou um esclarecimento. Isso caminha ao encontro da ideia anteriormente mencionada do estudioso Mario Barenghi (2011, p. 317), de que a estratégia compositiva da escrita calviniana seria criar uma sensação de falta, a fim de gerar impulso na busca pela saciedade. A concepção dessa força motriz é, aliás, perceptível em *As cidades invisíveis*, quando Polo comenta que as cidades não devem ser categorizadas em felizes ou infelizes, mas entre as que fazem bom uso de tal energia e as que se deixam ser arrastadas por ela: “aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados” (CALVINO, 2019, p. 37).

No caso específico do personagem Marco Polo, o desejo que o move é nostálgico, procurando nos locais visitados por qualquer vislumbre que possa lhe parecer familiar, remetendo a sua terra natal: “Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza. [...] Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso trata-se de Veneza” (CALVINO, 2019, p. 82). Contudo, diferente do que possa parecer, a ausência de casa não é apresentada como um ponto negativo em *As cidades invisíveis*; pelo contrário, as recordações do mercador o permitiam reencontrar Veneza nos detalhes e sutilezas de cada viagem realizada, retirando de seus ombros o possível peso de sentir-se estrangeiro perante outras culturas e paisagens.

Visto que as vivências são tão subjetivas quanto o discurso, o fato de Kublai Khan ser apenas um ouvinte dos relatos de Polo, sem conhecer seu império pessoalmente, perde sua carga negativa. Ainda que ele mesmo percorresse toda a extensão territorial em questão, não seria capaz de apreendê-la em sua ideia total, nem garantiria de sua parte uma análise puramente objetiva. Por outro lado, receber em seu palácio as informações trazidas a respeito de tantas cidades não colocava o imperador em posição meramente passiva e acrítica; ele extraía suas próprias

impressões dos relatórios do mercador. Certa vez, Khan perguntou a seu amigo Polo se este contaria a outras pessoas as mesmas histórias que lhe contava e a resposta que obteve foi: “– Eu falo, falo – diz Marco –, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. [...] Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (CALVINO, 2019, p. 123).

A relação entre Kublai Khan e Marco Polo representa leitor e autor na concepção literária de Calvino: um texto nasce da perspectiva do escritor, mas é validado de maneira singular a cada leitura, não ficando restrito a apenas um viés interpretativo. Ao assumir seu papel atuante nas narrativas das cidades, o imperador-leitor deu-se conta das infinitas combinações possíveis entre os elementos da história e passou a criar seu próprio império imaginário:

Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para a outra não envolvesse uma viagem mas uma mera troca de elementos. Agora, para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grande Khan partia por conta própria, e, desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os (CALVINO, 2019, p. 43).

Em outro paralelo entre *As cidades invisíveis* e a ideia literária de Italo Calvino, podemos aproximar as experiências de viagem de Marco Polo à definição do autor de “mundo não escrito”, enquanto pertenceriam ao “mundo escrito” os hábitos e as normas sociais e as memórias coletivas e individuais presentes em cada cidade. A ponte entre esses dois terrenos seria aquilo que Mario Barenghi (2011, p. 309) adicionou à teoria calviniana, o “mundo a se escrever”, um estado de constante expectativa de criação, tão bem descrito pelo próprio Calvino no ensaio “Cominciare e finire” (1985). Essa esfera seria ocupada no livro pelas narrativas de Polo a Kublai Khan, que deixavam de lado toda a tecnicidade dos relatórios financeiros e políticos para apresentar a realidade do império a partir da ficção e da poesia, ou seja, da leveza. O mercador transforma até a mais simples descrição objetiva em história emocionante e imaginativa:

A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha; a altura daquela balaustrada e o salto do adúltero que foge de madrugada; a inclinação de um canal que escoava a água das chuvas e o passo majestoso de um gato que se

introduz numa janela; a linha de tiro da canhoneira que surge inesperadamente atrás do cabo e a bomba que destrói o canal; os rasgos nas redes de pesca e os três velhos remendando as redes que, sentados no molhe, contam pela milésima vez a história da canhoneira do usurpador, que dizem ser o filho ilegítimo da rainha abandonado de cueiro ali sobre o molhe (CALVINO, 2019, p. 14).

No trecho acima, o efeito de leveza foi gerado em meio a elementos comuns e monótonos, como um lampião, redes de pesca e um canal de escoamento, que ganharam vida ao sinalizarem acontecimentos repletos de drama e ação: a rainha que contrai núpcias por mera questão protocolar, sem que estivesse apaixonada; o bebê gerado no adultério e que teve de ser secretamente abandonado; o retorno do filho ilegítimo já adulto e seu mal sucedido golpe de estado. Dessa forma, o peso do viver proporcionado pela rotina maçante é combatido pela rapidez da narrativa, pelos significados ocultos nos símbolos da cidade de Zaíra, pela recordação de grandiosas cenas de seu passado e pela empolgante constatação de mistérios a serem ainda desvendados.

A leveza também se faz presente na linguagem utilizada por Polo ao descrever Armila, uma cidade sem paredes ou telhados, mas com encanamentos devidamente posicionados para abastecer prédios que já não existem ou ainda estão por ser construídos. As organizadas ramificações metálicas evocam uma vida urbana, técnica e precisa, mas vazia e sem propósito, assim como os registros e sifões ali instalados e não utilizados. Essa sensação de peso, contudo, é superada no segundo parágrafo da narrativa, quando o viajante conta notar entre os encanamentos jovens “estendidas ao sol dentro das banheiras, arqueadas debaixo dos chuveiros suspensos no vazio, fazendo abluções [...]. Ao sol, brilham os filetes de água despejados pelos chuveiros, os jatos das torneiras, os jorros, os borrifos, a espuma das esponjas” (CALVINO, 2019, p. 49). A conclusão de Marco Polo foi que aquelas mulheres tratavam-se de ninfas e náiades que reinavam sobre as águas canalizadas de Armila, mas a ausência de uma explicação lógica soma-se à inspiração mitológica para produzir uma leveza insólita e misteriosa.

Outra cidade intrigante é Zenóbia, organizada sobre altíssimas palafitas, apesar de localizar-se em terra seca. As construções de bambu e zinco são interligadas por escadas e andaimes móveis. Marco Polo desconhece necessidade ou desejo que justifiquem tal sistema, mas é inegável que uma instalação pênsil seja pouco prática e bastante divertida. A prioridade ali parece ser o prazer dos cidadãos,

pois é esse o resultado alcançado: “quando se pede a um habitante de Zenóbia que descreva uma vida feliz, ele sempre imagina uma cidade como Zenóbia, com as suas palafitas e escadas suspensas” (CALVINO, 2019, p. 36). A felicidade, portanto, está diretamente relacionada a uma estrutura elevada, imagem emblemática da leveza.

Esmeraldina também garante trajetos empolgantes a seus cidadãos, não pelo ar, como Zenóbia, mas por terra e água, com suas redes de ruas e canais e as subidas e descidas de suas escadas e pontes. As possíveis variantes de percurso poupam os habitantes do tédio de andar diariamente em um único caminho: “mesmo as vidas mais rotineiras e tranquilas transcorrem sem se repetir” (CALVINO, 2019, p. 83). Mais uma vez notamos o peso da vida monótona e automática sendo remediado com movimento, novidade e diversão, graças à autonomia de cada pessoa traçar para si mesma infinitas rotas. A multiplicidade de escolhas é reforçada por Marco Polo ao mencionar gatos e ladrões que saltam sobre os telhados e ratos e contrabandistas que atravessam vielas. Apesar disso, o animal escolhido para representar os transeuntes de Esmeraldina foi um pássaro, ágil e livre:

é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas (CALVINO, 2019, p. 84).

Ratos e andorinhas são ícones retomados no relatório sobre Maróssia, representando a cidade numa antiga profecia. Na época, seus habitantes compreenderam o oráculo como um sinal de que viviam o século dos ratos, pobre e sombrio, mas logo a situação seria superada por uma era próspera, simbolizada pelas ativas andorinhas. Anos depois, Marco Polo revisitou uma Maróssia totalmente mudada, mas em meio ao progresso deparou-se com cidadãos frios e desconfiados, encerrados em seus próprios pensamentos e interesses. O avanço alcançado pela sociedade era apenas ilusório: “existem pessoas que acreditam poder voar, mas já fazem muito se levantam do solo abanando balandraus de morcego” (CALVINO, 2019, p. 140-141).

Ainda assim, era possível ter breves vislumbres de uma leveza autêntica em pequenas ações espontâneas de cordialidade e benevolência, motivo pelo qual por um instante “todos os espaços se alteram, as alturas, as distâncias, a cidade se transfigura, torna-se cristalina, transparente como uma libélula” (CALVINO,

2019, p. 141). Infelizmente, esse estado de graça é bastante curto e logo a versão anterior de Marósia volta “a soldar sobre as cabeças o seu teto de pedra, teias de aranha e mofo” (CALVINO, 2019, p. 141), ou seja, a enclausurar as pessoas numa sequência de pressões e estagnação. Nessa cidade, a leveza é efêmera, mas sempre retorna como um respiro aos habitantes sufocados pelo peso da vida.

A atmosfera de peso também é predominante em Raíssa, lugar onde ninguém é feliz, como diz Marco Polo no início de seu relatório. A longa lista de frustrações é composta de problemas bastante comuns, mas insuportáveis quando acumulados: seus habitantes sempre se deparam com algo insatisfatório, enfrentam problemas financeiros e brigas familiares, têm pesadelos e são acometidos por pequenos acidentes domésticos. Da mesma forma, há na cidade uma porção de alegrias e conquistas diárias, sutis a ponto de passarem despercebidas por alguém desatento, preocupado com seus próprios aborrecimentos. Essas ações positivas são apresentadas de maneira interligada, numa espiral de efeito e causa narrada em ritmo acelerado:

Todavia, em Raíssa, sempre há uma criança que da janela sorri para um cão que pulou num alpendre para comer um pedaço de polenta que caiu das mãos de um pedreiro que do alto do andaime exclamou: “Minha joia, tem um pouco para mim?”, para uma jovem hospedeira que ergue um prato de sopa sob a pérgula, contente de servi-lo ao vendedor de guarda-chuvas que comemora um bom negócio, uma sombrinha de renda branca comprada por uma grande dama para pavonear-se durante as corridas, apaixonada por um oficial que lhe sorriu ao saltar o último obstáculo, que estava feliz *mas mais feliz ainda estava o seu cavalo, que voava sobre os obstáculos vendo voar nos céus uma perdiz, pássaro feliz liberado da gaiola por um pintor feliz de tê-lo pintado pena por pena, salpicado de vermelho e amarelo* na miniatura daquela página de livro em que o filósofo diz: “Em Raíssa, cidade triste, também corre um fio invisível que, por um instante, liga um ser vivo ao outro e se desfaz, depois volta a se estender entre pontos em movimento desenhando rapidamente novas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe” (CALVINO, 2019, p. 134-135, grifo nosso).

Esse recorte do texto pode ser tomado como uma boa amostra da manifestação de algumas propostas de Italo Calvino em sua escrita, a começar pela rapidez da linguagem já indicada. Ocorre também a visibilidade das cenas cotidianas e, com a mesma clareza, dos movimentos do fio invisível que parece ter vontade própria e conecta os seres vivos de Raíssa entre si. Além disso, transmite a ideia de multiplicidade ao percebermos que são infinitos os fatos que levam os habitantes a se

interligarem e, ciclicamente, a todo instante alguma dessas relações se estabelece e outra se desfaz. Entretanto, o elemento de maior destaque é a leveza, primeiro pelo contraste das alegrias perante as adversidades, depois com a imagem emblemática da perdiz colorida que voa em liberdade como recompensa por inspirar um artista. O trecho termina apresentando a leveza de modo conceitual e atomista, sendo ela mesma o fio que, discreta e agilmente, costura uma vida a outra e as revigora.

Convém lembrarmos que, em sua aula sobre a leveza, Calvino (2012, p. 27) mencionou a importância do peso na literatura e disse que precisamos considerá-lo antes que sejamos capazes de admirar aquilo que o contrapõe. Em *As cidades invisíveis*, a história de uma localidade específica ilustra muito bem a questão. Trata-se de Fedora, uma “metrópole de pedra cinzenta” (CALVINO, 2019, p. 32) e atmosfera pesada. No centro, um palácio de metal transformado em museu expõe em cada cômodo uma esfera de vidro contendo uma Fedora em miniatura, em alguma época modelada por um cidadão que nela projetou seu futuro ideal. As cidades, porém, refletem a sociedade que abrigam e suas constantes transformações. Por conta disso, Fedora constantemente sofria modificações de hábitos e arquitetura e, assim, afastava-se cada vez mais das expectativas esculpidas nos modelos de vidro. As belas redomas continuaram a ser apreciadas pelos habitantes, mas vistas apenas como esboços de sonhos e desejos, uma vez que representavam hipóteses então impossíveis.

Marco Polo sugere ao imperador que registre em seu atlas do império todas as Fedoras, tanto a grande matriz quanto as réplicas do museu, “Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas” (CALVINO, 2019, p. 32). Com isso, o mercador indica a efemeridade do tangível, que a todo momento se altera e pode se tornar irreconhecível, por mais que seja constituído de aço e concreto ou seja amparado por influências e dinheiro; nada é capaz de garantir sua permanência no decorrer dos séculos. A respeito disso, os materiais de que são feitas as cidades são bastante significativos: a metrópole toda de pedra atende a deveres e necessidades e sua cor acinzentada lhe imprime um ar nebuloso e pouco receptivo. As maquetes, por sua vez, estão protegidas por uma esfera de vidro, elemento levíssimo, delicado e transparente que permite completa exposição visual, apesar de impelir o toque físico de entusiastas. Além disso, as pequeninas Fedoras são azuis, aparentemente menos carregadas de poluição e mais ligadas à natureza e ao místico.

Também é interessante observarmos o tipo de desejos que os habitantes de Fedora reconheciam nas miniaturas em vidro, sempre relacionados a uma diversão pueril, com animais e brinquedos: “imaginando-se refletidos no aquário de medusas [...], percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes [...], deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol” (CALVINO, 2019, p. 32). Os objetos de tais projeções são bastante emblemáticos em seu contraste com o peso: a transparência dos corpos das medusas e seu movimento no inescrutável oceano; o altíssimo minarete e o elevado baldaquino nas costas de um elefante. Os moradores da grande e operativa metrópole não almejavam bens materiais e conquistas profissionais, mas maneiras de recuperar a boa disposição infantil e, com isso, garantir vidas adultas leves. Aspiração semelhante certa vez ocorreu ao próprio Kublai Khan, que, depois de assistir à expansão territorial do império, passou a desejar seu crescimento interior, com belas paisagens e qualidade de vida as pessoas, características que associou à leveza: “em seus sonhos agora aparecem cidades leves como pipas, cidades esburacadas como rendas, cidades transparentes como mosqueiros, cidades-fibra-de-folha” (CALVINO, 2019, p. 69-70).

Assim como Polo acredita que todas as versões de Fedora deveriam constar no atlas do império, em vários momentos suas conversas com Kublai Khan giraram em torno da coexistência de peso e leveza. Ambos os personagens concluíram que esses dois opostos complementam-se e vivem um necessário ciclo de alternância. A primeira ocasião em que discutiram a respeito foi quando o imperador questionou a veracidade dos relatos de Marco Polo e perguntou de que lhe serviria a ilusão de “fábulas consolatórias” (CALVINO, 2019, p. 57) se já estava ciente dos problemas existentes. O viajante argumentou que de nada adiantaria pensar apenas nas adversidades e torná-las habituais aos olhos, sendo preciso detectar os vestígios de leveza para saber a real dimensão do peso: “Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes” (CALVINO, 2019, p. 57). Num encontro posterior, Polo precisou mostrar a Khan que o inverso também ocorre e é preciso considerar inclusive o ponto grave de uma conjuntura favorável: “Somente reconhecendo o resíduo da infelicidade que nenhuma pedra preciosa conseguirá ressarcir é que se pode computar o número exato de quilates que o diamante final deve conter, para não exceder o cálculo do projeto inicial” (CALVINO, 2019, p. 58).

Em outro momento de reflexão, Kublai Khan chega à pessimista conclusão de que nenhum esforço na busca por felicidade valeria a pena se a humanidade estivesse fadada ao inferno. Marco Polo replica que o inferno é o tempo presente e o que as pessoas fazem dele, mas que haveria duas maneiras de não sofrer: entregar-se às circunstâncias até deixar de ser capaz de notá-las ou distinguir o que há de positivo para preservá-lo, sendo que “A segunda é mais arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas” (CALVINO, 2019, p. 150). Segundo o mercador veneziano, a leveza é mais difícil e honrosa que o peso. Ao contrário do que se poderia pensar, é este, e não aquela, que amortece as pessoas perante a bruta realidade.

A leveza, por sua vez, proporciona esclarecimento às mentes, abrindo espaço para que os fatos sejam bem analisados. O terreno ocupado por essa qualidade é ilustrado em *As cidades invisíveis* por uma figura especial: o jardim onde Kublai Khan e Marco Polo realizavam alguns de seus encontros. Ambos apreciavam a calma, a penumbra e o silêncio do local onde o tempo parecia congelar e podiam “avaliar aquilo que estamos vivendo, fazer as contas, *contemplar a distância*” (CALVINO, 2019, p. 96, grifo nosso). Tamanha era a paz daquele lugar que imperador e mercador chegaram a supor que fosse produto de suas imaginações, refúgio de uma vida completamente infeliz: “Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o *jardim suspenso* do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora” (CALVINO, 2019, p. 96, grifo nosso). Cenários de peso e leveza alternam-se de modo que não sejamos capazes de distinguir qual é real e qual é ilusório, restando apenas a certeza de que ambos são essenciais.

Podemos concluir que *As cidades invisíveis* apresentam um elemento muito importante do jogo combinatório: a perspectiva. Como demonstrado pelo viajante Marco Polo, ela faz cada experiência e narrativa serem únicas, por conta da influência inevitável do subjetivo, que determina o alcance e o foco da visão do indivíduo de acordo com seus desejos e medos particulares. Esse primeiro ponto de vista ainda pode multiplicar-se inúmeras vezes, pois cada pessoa que com ele tome contato irá absorver apenas aquilo que lhe seja interessante. No caso das narrativas do mercador veneziano, essa liberdade individual de interpretação é potencializada pela linguagem figurada, que pode adquirir sentidos ainda mais amplos de acordo com seu contexto. Cabe à perspectiva dar novo significado à realidade negativa, podendo fazê-la mais leve e, portanto, suportável ao extrair dela diversão, beleza e fantasia.

Cada indivíduo decide se priorizará o peso ou a leveza do mundo, mas Marco Polo e Kublai Khan indicam que qualquer ponto de vista pode ser mais rico ao contemplar ambos os conceitos. Afinal, a amplitude de uma visão corresponde ao livre vagar da mente por infinitos temas, que brilham em um mesmo céu.

## CONCLUSÃO

A leveza tem papel de destaque em *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), tendo sido definida como a aula inicial da série sobre valores literários que Italo Calvino pretendia ministrar nas “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”, na Universidade de Harvard (EUA), no ano letivo de 1985-86. De todos os seis, esse foi o tema ao qual o autor dedicou mais tempo durante o planejamento do ciclo de palestras e sobre o qual produziu mais materiais. Partindo dessa sua aparente predileção, notamos a necessidade de desenvolver um estudo aprofundado sobre a leveza a fim de compreendermos em que medida ela se fazia presente e exercia influência sobre sua produção literária. Assim, poderíamos expor esse conceito de forma elucidativa, a fim de disseminar seu uso em análises e estudos de literatura no meio acadêmico.

Em nosso percurso de pesquisa, no primeiro capítulo, “O ideal de literatura para Calvino”, buscamos apresentar *Seis propostas para o próximo milênio* em termos de estrutura textual e discurso. Partindo do estudo “Plutone nella rete”, de Cesare Garboli (1988), demonstramos que os valores literários defendidos por Calvino manifestaram-se na própria obra que lhes diz respeito, numa vertigem metalinguística. A leveza pode ser verificada em todas as aulas: na exposição sutil de argumentos, na dinamicidade entre teorias e exemplos e no convite à participação ativa do leitor, incumbido de identificar a relação entre o conteúdo teórico e as histórias que inseridas ao final dos textos sem longas justificativas.

No subcapítulo “Propostas da leveza”, ocupamo-nos em apontar o diálogo entre a leveza e os demais temas das aulas calvinianas, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. A intenção foi provar que, de certa maneira, todas elas defendiam a importância dessa primeira proposta na literatura. A rapidez seria consequência direta do desvencilhamento de palavras em excesso e do peso da leitura monótona. Ela ocorreria por meio da precisão do texto, fosse em sua concisão, nos contos e fábulas, ou na agilidade em pular de um assunto a outro nos fluxos de consciência romancescos. A rapidez também se faria leve na musicalidade de repetições estratégicas de palavras e imagens na narrativa, que sugeririam uma continuidade infinita, e na omissão de detalhes supérfluos, que dariam ao leitor autonomia para completar as lacunas com sua imaginação.

Indício de uma escrita nítida e bem organizada, a precisão também seria responsável por ligar leveza e exatidão. Esta poderia se manifestar de duas formas distintas, das quais a primeira teria uma linguagem econômica e abstrata, cuja racionalidade geométrica permitiria um distanciamento da realidade. A segunda, descritiva e reflexiva, permitiria um mergulho no infinitesimal, procurando esgotar uma ideia ao explorá-la no detalhe do detalhe do detalhe, que remeteria ao atomismo. Uma vez que ambos os tipos de exatidão poderiam expressar tanto peso quanto leveza, o que os distinguiria como leves seriam o ritmo, a sonoridade e o estilo narrativo.

A visibilidade consistiria no incentivo à imaginação do leitor, que lhe permitiria enxergar mentalmente as cenas literárias e rememorar-las. Assim, poderia conceber imagens insólitas e ideias jamais realizadas, obtendo a capacidade considerar novas possibilidades e posicionar-se criticamente frente ao que se costumava apresentar-se como um peso inquestionável. Por conta disso, até as ausências e distâncias leves e intencionais seriam positivas para a visibilidade, por estimularem a participação do leitor na composição da história.

A multiplicidade, por sua vez, faria o leitor mais sensível ao mundo, notando que fatos e coisas estabelecem entre si constantes relações e compreendendo que as possíveis combinações entre esses elementos e suas consequências são infinitas. Nessa proposta, seria introduzido o conceito de “hiperromances”, cuja estrutura combinatória permitiria histórias mais velozes e uma variedade de inícios e estilos de escrita. Tudo isso cooperaria para a liberdade do leitor em definir seu próprio percurso de leitura e, assim, sentir-se muito mais ativo no exercício de significação do texto.

No capítulo 2, “A leveza de pensamento”, detivemo-nos sobre esse valor literário tão caro a Italo Calvino. Sua função seria tratar as grandes questões do indivíduo e da sociedade de forma inusitada, com humor, metáforas e beleza, a fim de apresentar-se como alternativa ao temor e ao desânimo. Em 2.1, “Pesos desafiados”, oferecemos um novo modo de percepção da leveza, compreendendo-a a partir daquilo a que se opõe: os pesos da vida real, da concreção, da linguagem e da interpretação restrita. O primeiro deles, relacionado aos conflitos que temos de enfrentar na realidade, seria combatido por meio da encorajadora ficção insólita dos contos populares, com imagens de voo que remeteriam à mobilidade e às novas experiências, oposição ao conformismo e à apatia. O humor também seria capaz de aliviar esse peso, oferecendo uma perspectiva mais descontraída dos problemas.

O peso da concreção seria encontrado na ideia de corpos intransponíveis e finitos que a ciência contemporânea nos apresenta e que, por vezes, pode ser sufocante ao revelar para a limitação humana. A leveza reagiria a isso mostrando a graciosidade de elementos geralmente imperceptíveis, como a poeira, as conchas e os grãos de areia, e apontando para a conexão de todos os elementos numa mesma matéria por meio de imagens atomistas e metáforas transitórias. Além disso, desafiaria a força gravitacional com cenas de voo e levitação.

O peso poderia manifestar-se também na linguagem sisuda e monótona, oposta ao texto ágil, detentor de ritmo e concisão. Outras alternativas leves seriam as descrições abstratas e os fluxos de consciência, que a todo momento recebem interferência de brevíssimas e insignificantes imagens a pontilhar a linguagem com minúsculas surpresas. Ainda seria possível encontrar leveza no vocabulário, que transmitiria ideias de magia, beleza e liberdade.

Por fim, o peso da interpretação restrita seria aquele presente em textos nos quais um autor tentava – inutilmente – guiar o leitor por uma concepção pessoal. Todo escrito contém em si traços da subjetividade de quem o compôs, mas as narrativas tendenciosas acabavam revelando-se previsíveis e superficiais. O oposto disso seria admitir a limitação do escritor sobre a leitura que cada pessoa realizará de seu texto. Assumindo isso, pode-se brincar com a linguagem, de maneira a criar várias camadas sobrepostas de significados e compreender que as palavras podem carregar em si um número incontável de ideias.

Na subseção 2.2, “Potencialidade, desejo e distância”, discutimos alguns dos conceitos que permeiam a aula sobre a leveza. O primeiro deles foi a potencialidade da palavra, ideia apresentada por Calvino em seus ensaios “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)” (1968) e “Mundo escrito e mundo não escrito” (1983). Nesses textos, o autor destacou a liberdade criativa da literatura, que poderia descobrir mais e mais formas de expressão e imputar novos significados à linguagem, atualizando sua ligação com a realidade. Desejo, por sua vez, é um elemento que Mario Barenghi (2011) indicou como característico da escrita calviniana em “La forma dei desideri: L’idea di letteratura di Calvino”. Segundo o pesquisador, a ausência manifesta em algum elemento narrativo serviria de força motriz para a história, que se desenvolveria em torno da busca por sanar essa falta. Em nossa concepção, o desejo sempre seria provocado pela leveza, por meio da nostalgia e da fantasia.

Um conceito que se relaciona tanto com a potencialidade da palavra quanto com o desejo é o momento de início da escrita. Ao ingressar no mundo verbal, o autor teria à sua disposição infinitas opções de como abrir sua história, tendo que contentar-se com apenas uma delas. A escolha seria irreversível e sempre carregaria em si o pesar pela recusa das demais, ausentes e, por isso mesmo, desejáveis. Esse peso do início foi, porém, anulado por Calvino por meio de uma solução múltipla, dinâmica e leve: o começo de várias histórias dentro de um único enredo, plano que realizou com sucesso em *As cidades invisíveis* (1972), *Castelo dos destinos cruzados* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979). Além de explorar um maior potencial de inícios, essa estrutura textual permitiu a experimentação de vários estilos.

A distância é o elemento que mais atrai equívocos no que diz respeito à leveza. O crítico Alfonso Berardinelli (1991), em seu artigo “Calvino moralista ou, como permanecer sãos depois do fim do mundo”, argumentou que a escrita de Calvino e, por consequência, a primeira de suas propostas literárias, eram baseadas na fuga amedrontada de tudo que simbolizasse a finitude: doenças, envelhecimento e morte. A realidade seria apresentada de forma domesticada e estéril, conservando apenas as coisas positivas. Calvino, entretanto, defendia a ideia de que a literatura deveria admitir sua impossibilidade de apreender o real e assumir sua liberdade enquanto criação verbal. Apenas assim, compreendendo seu poder de constante renovação dos significados simbólicos, é que poderia ser útil à humanidade. Nesse caso, uma perspectiva mais afastada não significaria evasão, mas a possibilidade de observar a situação de maneira mais ampla e assertiva.

Os últimos capítulos de nossa tese apresentaram a ideia de que poderíamos distinguir duas fases de manifestação da leveza na escrita calviniana. A primeira delas seria a leveza fabular, característica da primeira metade de sua carreira literária. Nela, seriam perceptíveis a agilidade da linguagem concisa e musical, as imagens emblemáticas de levitação, o insólito, o vocabulário de fantasia e a ironia melancólica. No subcapítulo 3.1 “Contemplando pirilampos: *A trilha dos ninhos de aranha*”, analisamos a primeira publicação de Calvino, capaz de representar a guerra civil italiana substituindo o previsível tom trágico por uma narrativa inocente e otimista. Em 3.2 “A armadura preenchida: *O cavaleiro inexistente*”, os destaques foram os personagens: Agilulfo e Gurdulu representando a enganosa leveza frívola, enquanto Rambaldo figurava a autêntica leveza de pensamento.

A segunda etapa seria a da leveza constelar, fruto de uma escrita mais amadurecida e confiante, a desafiar autor e leitores. Suas principais qualidades seriam a combinatória, a multiplicidade e o atomismo. A partir da análise de 4.1 “A concha espiral: *As cosmicômicas*”, vimos que a narrativa de abertura dessa fase destaca-se pela diversão presente em sua linguagem e nos jogos de comparação entre as teorias científicas ligadas ao mundo real e a ficção desenvolvida a partir delas. Há, ainda, um atomismo vertiginoso, que domina o tempo e o espaço. Em 4.2 “No jardim suspenso de Khan: *As cidades invisíveis*”, por sua vez, o elemento principal é a perspectiva, por meio da qual as experiências e as representações multiplicam-se incansavelmente.

Por meio das análises teóricas e literárias realizadas, constatamos que a leveza é um valor essencial da escrita calviniana, presente das primeiras às últimas publicações. Ela manifesta-se em variados elementos narrativos e desafia todo tipo de peso, tendo sido por nós classificada em duas categorias, a leveza fabular e a constelar. Devemos ainda sublinhar sua versatilidade no decorrer das narrativas de Calvino por essa característica tornar seu percurso autorreferente: a leveza revela-se múltipla, potencial e metamórfica na maneira como utilizada pelo autor.

Há ainda muito a ser explorado a respeito dessa primeira proposta calviniana. Uma sugestão seria estudar todas as narrativas de Italo Calvino para averiguar se a leveza seria seu projeto literário definitivo. Outra possibilidade seria uma pesquisa de grande fôlego que identificasse e catalogasse essa qualidade nas produções brasileiras contemporâneas, levando-se em conta que a leveza pertence a um conjunto de valores a serem observados neste nosso milênio.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARENGHI, Mario. Postfazione. La forma dei desideri: L'idea di letteratura di Calvino. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2011. (Opere di Italo Calvino)

\_\_\_\_\_. "Preliminari sull'identità di un Norton Lecturer". *Chroniques italiennes*, n. 75/76, v. 1-2, p. 27-44, 2005.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista ou, como permanecer sãos depois do fim do mundo. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 54, p. 97-113, jul. 1999. Tradução de Maria Betânia Amoroso.

CALVINO, Esther. Introdução. In: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3.ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CALVINO, Italo. "A pena em primeira pessoa (para os desenhos de Saul Steinberg)". In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. p. 348-355.

\_\_\_\_\_. "A relação com a lua". In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. p. 188-189.

\_\_\_\_\_. *A trilha dos ninhos de aranha*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Arquivo Kindle.

\_\_\_\_\_. Apêndice. In: \_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. 2.ed. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. Cominciare e Finire. *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1996. (Saggi Blu). p. 92-106.

\_\_\_\_\_. "Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)". In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c. p. 196-215.

\_\_\_\_\_. “Definições de territórios: o cômico”. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006d. p. 188-189.

\_\_\_\_\_. *I nostri antenati: Il visconte dimezzato; Il barone rampante; Il cavaliere inesistente*. Milano: Mondadori, 2015. (Opere di Italo Calvino)

\_\_\_\_\_. Il gusto dei contemporanei, Caderno número 3: Italo Calvino: depoimento [11 de maio, 1983]. Pesaro: Banca Popolare Pesarese, 1987. p. 7-17. Entrevista concedida a estudantes de Pesaro.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Fábulas italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcrita a partir de diferentes dialetos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 9-43.

\_\_\_\_\_. Mondo scritto e mondo non scritto. In: \_\_\_\_\_. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2011. (Opere di Italo Calvino)

\_\_\_\_\_. *Os nossos antepassados: O visconde partido ao meio; O barão nas árvores; O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *Palomar*. 2.ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)”. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006e. p. 190-195.

\_\_\_\_\_. “Por que ler os clássicos”. In: \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 9-16.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3.ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. Situação 1978: depoimento. [7 de janeiro, 1978]. *Um eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006f. p.157-164. Entrevista concedida a Daniele del Giudice.

\_\_\_\_\_. “Três correntes do romance italiano de hoje”. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006g. p. 58-71.

\_\_\_\_\_. *Todas as cósmicas*. Tradução de Ivo Barroso, Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. “Usos políticos certos e errados da literatura”. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006h. p. 338-347.

CASOLI, Giovanni. *Novecento letterario italiano ed europeo: autori e testi scelti*. Volume 2: Dalla Segunda Guerra Mondiale alla fine del secolo. Roma: Città Nuova, 2002.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; XVII)

GARBOLI, Cesare. “Plutone nella rete”. *L’Indice dei libri del mese*. v. 10, p. 12-13, dezembro 1988.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal)

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de João Furtado. São Paulo: Relógio D’Água, 2016.

GOMES, Natalia Guerra Brisola. *Ficcionalização histórica e insólito em Os nossos antepassados de Italo Calvino*. 2016. 111p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. *A saga do anti-herói: Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket; 879).

MAGRELLI, Valerio. *Millennium poetry: Viaggio sentimentale nella poesia italiana*. Bologna: Mulino, 2015.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “O ritmo no discurso poético”. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 1, p. 7-31, mar. 1999.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

PETERLE, Patricia. Objetos poetantes: um poema de Guido Cavalcanti. *Literatura Italiana Traduzida*, 2020. Disponível em: <<https://literatura-italiana.blogspot.com/2020/04/objetos-poetantes-um-poema-de-guido.html>>, acesso em 24 jun. 2020.

PIACENTINI, Adriano. *Consistenza, l’inesplorata sesta Lezione di Italo Calvino*. Roma: Edizioni Progetto Cultura 2003, 2016. Disponível em: <[https://www.academia.edu/24956116/Consistenza\\_linesplorata\\_sesta\\_Lezione\\_di\\_Calvino](https://www.academia.edu/24956116/Consistenza_linesplorata_sesta_Lezione_di_Calvino)>, acesso em 22 jan. 2019.

PIERANGELI, Fabio. Italo Calvino e a energia "no momento do início". *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, n. Esp 1, p. 10-23, 2015.

\_\_\_\_\_. *La metamorfosi e l'idea del nulla*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 1997. (Iride, Collana di critica, didattica e testi letterari; 16).

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. Tradução de Marcos Visnadi: *Revista Margens/ Márgenes*, n.2, Lisboa, Buenos Aires, jan. 2012.

ROSA, Alberto Asor. "Lezioni americane" di Italo Calvino. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *Letteratura Italiana Einaudi*. Le Opere. v. IV.II. Torino: Einaudi, 1995.

SERRA, Francesca. Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo. *Revue des Études Italiennes*, n.1-2, p. 125-140, jan-jun. 2011. Disponível em: <<http://www.unige.ch/lettres/roman/italien/Articles/conferencier/FrancescaSerra-Calvino1956.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

## APÊNDICE

### LIVROS DE ITALO CALVINO CITADOS NA TESE

A seguinte tabela apresenta os títulos dos livros de Italo Calvino em português e italiano, organizados cronologicamente segundo o ano de publicação na Itália. Há ainda a indicação de seus tradutores pela editora brasileira Companhia das Letras.

<b>Título brasileiro</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Título original</b>	<b>Ano</b>
<i>A trilha dos ninhos de aranha</i>	Roberta Barni	<i>Il sentiero dei nidi di ragno</i>	1947
<i>O visconde partido ao meio</i>	Nilson Moulin	<i>Il visconte dimezzato</i>	1952
<i>Fábulas italianas</i>	Nilson Moulin	<i>Fiabe italiane</i>	1956
<i>O barão nas árvores</i>	Nilson Moulin	<i>Il barone rampante</i>	1957
<i>O cavaleiro inexistente</i>	Nilson Moulin	<i>Il cavaliere inesistente</i>	1959
<i>Os nossos antepassados</i>	Nilson Moulin	<i>I nostri antenati</i>	1960
<i>Marcovaldo ou As estações na cidade</i>	Nilson Moulin	<i>Marcovaldo ovvero Le stagioni in città</i>	1963
<i>As Cosmicômicas</i>	Ivo Barroso e Roberta Barni	<i>Le cosmicomiche</i>	1965
<i>Ti = 0</i>	Ivo Barroso e Roberta Barni	<i>Ti con zero</i>	1967
<i>A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas</i>	Ivo Barroso e Roberta Barni	<i>La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche</i>	1968
<i>As cidades invisíveis</i>	Diogo Mainardi	<i>Le città invisibile</i>	1972
<i>Castelo dos destinos cruzados</i>	Ivo Barroso	<i>Castello dei destini incrociati</i>	1973
<i>Se um viajante numa noite de inverno</i>	Nilson Moulin	<i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i>	1979
<i>Palomar</i>	Ivo Barroso	<i>Palomar</i>	1983
<i>Cosmicômicas velhas e novas</i>	Ivo Barroso e Roberta Barni	<i>Cosmicomiche vecchie e nuove</i>	1984
<i>Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas</i>	Ivo Barroso	<i>Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio</i>	1988