

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA**

**DAYSE MARA RAMOS DA SILVA**

**UMA LEITURA DE PALOMAR, DE ITALO CALVINO**

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**DAYSE MARA RAMOS DA SILVA**

**UMA LEITURA DE PALOMAR, DE ITALO CALVINO**



Dissertação apresentada ao Departamento de Língua e Literatura Italiana da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Língua e Literatura Italiana), sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Wataghin.

SÃO PAULO  
2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Silva, Dayse Mara Ramos da

Uma leitura de Palomar, de Italo Calvino / Dayse Mara Ramos da Silva; orientadora Lucia Wataghin. – São Paulo, 2008.

143 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Lucia Wataghin.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Línguas Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Literatura italiana – Século XX – Crítica e interpretação 2. Narrativa italiana – Palomar 3. Italo Calvino – 1923-1985.

## DAYSE MARA RAMOS DA SILVA

### UMA LEITURA DE PALOMAR, DE ITALO CALVINO

Dissertação apresentada ao Departamento de Língua e Literatura Italiana da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Língua e Literatura Italiana), sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Wataghin.

#### BANCA EXAMINADORA

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aurora Fornoni Bernardini

Instituição: FFLCH/USP

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Maurizio Babini

Instituição Ibilce/Unesp

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Wataghin

Instituição: FFLCH/USP

Assinatura: \_\_\_\_\_

São Paulo, \_\_\_\_\_ de 2008.

Para Vera, Heber e Vania.

## AGRADECIMENTOS

A dissertação aqui apresentada resulta de leituras e pesquisas que seriam nulas sem a ajuda de várias pessoas que colaboraram científica e emocionalmente, ajudando-me a desvendar mistérios e a ser persistente nessa busca. Agradeço a todos que direta ou indiretamente participaram desse processo.

A Lucia Wataghin agradeço a orientação acadêmica, a paciência e a humildade em suas palavras. A Adriana Iozzi Klein e Mauricio Santana Dias, as sugestões valiosas dadas no exame de qualificação. A Maurizio Babini, o estímulo e a confiança desde a graduação.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, a concessão da bolsa que propiciou maior dedicação aos estudos. À Diretoria de Ensino Região Osasco, o acolhimento e a oportunidade de vivenciar o processo educativo pelo prisma da coordenação e organização escolar.

A Francisco Degani, Iara Marcondes, Karine Marielly Cunha, Márcia Busanello, Marinei Almeida, Paolo Targioni, Patrícia de Cia e Wendel Christal, as dicas pertinentes e o apoio constante. A Daniel Flávio Pereira Pascutti, Marina Figueiredo Lima e Iná Scarcelli Lucianelli, o encorajamento incondicional e a capacidade de alegrarem meus dias pela simples presença.

À minha família, o sustento emocional nos momentos difíceis, e, em especial, a Vera Prestes da Silva, Heber Ramos da Silva, Vânia Daniela Ramos da Silva, Raquel Prestes e Osvaldo Prestes, o exemplo de determinação e força que sempre representaram.

*Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare il mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto.*

*Questa nuova nascita s'accompagna ogni volta a riti speciali che significano l'ingresso in una vita diversa: per esempio, il rito di mettermi gli occhiali, dato che sono miope e leggo senza occhiali, mentre per la maggioranza presbite s'impone il rito opposto, cioè togliersi gli occhiali usati per leggere.*

*Ogni rito di passaggio corrisponde a un cambiamento d'attitudine mentale: quando leggo, ogni frase deve essere prontamente compresa, almeno nel suo significato letterale, e deve mettermi in grado di formulare un giudizio: ciò che ho letto è vero o falso, giusto o sbagliato, piacevole o sgradevole. Nella vita ordinaria invece ci sono sempre innumerevoli circostanze che sfuggono al mio intendimento, dalle più generali alle più banali: mi trovo spesso di fronte a situazioni su cui non saprei pronunciarmi, su cui preferisco sospendere il giudizio.*

*Mentre attendo che il mondo non scritto si chiarisca ai miei occhi, c'è sempre una pagina scritta a portata di mano, in cui posso tornare a tuffarmi; m'affretto a farlo, con la più gran soddisfazione: là almeno, anche se riesco a capire solo una piccola parte dell'insieme, posso coltivare l'illusione di star tenendo tutto sotto controllo.*

Italo Calvino



## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma leitura da obra *Palomar*, 1983, pautada nas relações de similitude e assimetria com *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, 1988. A análise pretende demonstrar as relações entre narrativa e estética literária no último Calvino, assim como os procedimentos narrativos escolhidos para transformar concepções literárias em narrativas e vice-versa. Para tal, foi realizada a leitura das duas obras buscando os valores elencados por ele durante as conferências americanas na estrutura narrativa de *Palomar*. Num primeiro momento, será feita uma leitura panorâmica das duas obras. Em seguida, a partir dos conceitos calvinianos de exatidão, multiplicidade e visibilidade, serão analisadas as três áreas temáticas sobre as quais se estrutura *Palomar*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Italo Calvino; Narrativa; Estética literária; *Palomar*; *Lezioni Americane*.

## ABSTRACT

This study presents a reading of the literary work entitled "Palomar", 1983, ruled by similitude and asymmetry relations with *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, 1988. The analysis intends to demonstrate the liaisons between narrative and literary aesthetic in the last Calvino, as well as the narrative proceedings which were chosen to turn literary conceptions into narratives and vice-versa. For this purpose, a reading of these two works will be done, aiming the search for values which were listed by him in American speeches in Palomar's narrative structure. At first glance, a panoramic reading of both works will be done. Thereafter, it will be analyzed three thematic areas in which Palomar is structured based on calvinian concepts of exactitude, multiplicity and visibility.

**KEYWORDS:** Italo Calvino; Narrative; Literary aesthetic; *Palomar*; *Lezioni Americane*.

## ABSTRACT

Questa tesi presenta una lettura dell'opera *Palomar*, 1983, basata sulle relazioni di similitudini e differenze con *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, 1988. L'analisi si concentra sulle relazioni tra narrativa ed estetica letteraria nell'ultimo Calvino, così come sulle strategie narrative scelte per trasformare le concezioni letterarie in narrativa e viceversa. A questo scopo sarà realizzata la lettura delle due opere con l'obiettivo di verificare l'occorrenza dei valori, da lui elencati nelle conferenze americane, nella struttura narrativa di *Palomar*. In primo luogo sarà fatta una lettura panoramica delle due opere. Poi saranno analizzate le tre aree tematiche in cui si struttura *Palomar* tramite i concetti calviniani di esattezza, molteplicità e visibilità.

**PAROLE-CHIAVE:** Italo Calvino; Narrativa; *Palomar*; *Lezioni Americane*.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 PALOMAR</b> .....	14
1.1 O PROJETO PALOMAR .....	15
1.2 APARIÇÕES DE UM PERSONAGEM .....	26
<b>2 LIÇÕES E VALORES: TESTAMENTO ESTÉTICO-LITERÁRIO</b> .....	42
2.1 DEFINIÇÃO E LIMITES .....	43
2.2 LEVEZA .....	50
2.3 RAPIDEZ .....	55
2.4 EXATIDÃO .....	60
2.5 VISIBILIDADE .....	65
2.6 MULTIPLICIDADE .....	71
<b>3 CONCEITOS E AVENTURAS PALOMARIANAS</b> .....	77
3.1 VISIBILIDADE E FÉRIAS DE PALOMAR .....	78
3.2 EXATIDÃO E CONSTITUIÇÃO DA CIDADE .....	96
3.3 MULTIPLICIDADE E SILÊNCIO .....	114
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	134
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	138

## INTRODUÇÃO

Italo Calvino, escritor italiano nascido em 1923 e morto em 1985, possui vasta produção ensaística e narrativa. Suas obras são lidas em várias partes do mundo e estudos sobre elas são publicados em diversos veículos de comunicação. Sua contribuição intelectual não se resume apenas ao século passado, mas suas obras ecoam, seus personagens divertem, seus ensaios teorizam problemáticas literárias, suas cartas anunciam posicionamentos estéticos, enfim, suas obras geram discussões e posicionamentos críticos diversos. O autor, definido como “o esquilo da caneta”, deixou na literatura italiana o marco de sua pena precisa. De suas obras emerge a visualização do mundo fundamentado em binômios existenciais. Seus questionamentos evidenciam o caráter dual de suas problemáticas. O homem *versus* a natureza, o silêncio *versus* a palavra, o mundo escrito *versus* o mundo não escrito. Todos esses temas são recorrentes em sua produção, e suas repetições temáticas indicam não apenas a preocupação real com os temas, mas sua tentativa de lapidação: o processo completo é resultante de repetição e criatividade.

Como todo escritor autêntico, Calvino não tem medo de reexaminar eternas questões; sabe que a literatura é um acumular de repetições, variações, aprofundamentos. Não surpreende, por isso, seu perene recomeçar do começo. Antes, deve-se observar que o mal-estar advertido por ele diante de um mundo em rápida transformação, sempre mais arredo a qualquer interpretação ou previsão abrangente, o induz, em um certo ponto, não somente a abandonar a narração extensa (o romance, o conto longo), mas também a oscilar ainda mais entre dois pólos opostos. De um lado, recorre a formas do conto transparentemente autobiográfico, no limite entre narração e confissão – pouco importa se é em primeira ou terceira pessoa –, de outro, constrói textos enormemente estratificados e se esconde atrás de um esquema múltiplo de narradores fictícios e de densas metáforas, até deixar quase irreconhecíveis os traços do próprio eu.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C. MILANINI. Prefazione. Italo Calvino, *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori, 1992, v.2. p.XIII. “Come ogni scrittore autentico, Calvino non ha paura di riaffrontare eterne questioni; sa che la letteratura è insieme ripetizione, variazione, approfondimento. Non sorprende perciò il suo perenne ricominciare da capo. Piuttosto, si deve osservare che il disagio da lui avvertito nei confronti d’un mondo in rapida trasformazione, sempre più sfuggente a qualsivoglia interpretazione o previsione complessiva, lo induce a un certo punto non solo ad abbandonare la narrazione distesa (il romanzo, il racconto lungo), ma anche a oscillare ulteriormente fra due poli opposti. Da una parte, ricorre a forme di racconto trasparentemente autobiografiche, al limite della narrazione-confessione in prima o in terza persona, poco importa; dall’altra costruisce testi oltremodo stratificati, si nasconde dietro uno schermo plurimo di narratori fittizi e di dense metafore, fino a render quasi irriconoscibili le tracce del proprio io.”

A dissertação aqui apresentada considera o autor como o resultado de algumas experiências decorridas durante décadas de produção e de outras, pessoais, que foram transformadas em matéria literária. *Palomar*, objeto dessa análise, constitui a última fase de produção calviniana e está “no limite entre narração-confissão”. O senhor Palomar, personagem central da obra, questiona dualidades calvinianas, e tais questionamentos são expressos por uma descrição exata, buscando o desenho preciso, leve e gerador de multiplicidade de sentido. A identificação desses valores literários nas descrições do personagem justifica a escolha de *Lezioni Americane* como ponto de referência para a análise em questão.

As duas obras, escritas no mesmo período, são faces de um mesmo Calvino. Narrativa e teoria dialogam e essa relação será o objeto crítico ambicionado por este trabalho.

No primeiro capítulo, “O projeto Palomar”, será apresentado um panorama histórico, abordando seu projeto inicial, considerações críticas sobre ele e o percurso de aparecimento do personagem nos jornais italianos *Corriere della Sera* e *La Repubblica*. Já no segundo capítulo, será realizada uma leitura das conferências-testamento que fazem parte de *Lezioni Americane*. A análise pormenorizada desses valores importa enquanto clarificação dos conceitos para posterior análise. No terceiro capítulo, serão mostradas as relações entre os valores acima citados e as três seções de *Palomar*, com o objetivo de explicitar a relação entre conceitos teóricos e narrativa.

As traduções dos trechos utilizados como exemplos são de minha autoria, exceto as relativas à *Palomar* e *Lezioni Americane*. Para essas obras, foram utilizadas as traduções publicadas pela Companhia das Letras. Todos os trechos em língua italiana são apresentados em notas de rodapé.

# 1 PALOMAR

*La prima idea era stata di fare due personaggi: il signor Palomar e il signor Mohole. Il nome del primo viene da Mount Palomar, il famoso osservatorio astronomico californiano. Il nome del secondo è quello d'un progetto di trivellazione della crosta terrestre che se venisse realizzato porterebbe a profondità mai raggiunte nelle viscere della terra. I due personaggi avrebbero dovuto tendere, Palomar verso l'alto, il fuori, i multiformi aspetti dell'universo; Mohole verso il basso, l'oscuro, gli abissi interiori. Mi proponevo di scrivere dei dialoghi basati sul contrasto tra i due personaggi, uno che vede i fatti minimi della vita quotidiana in una prospettiva cosmica, l'atro che si preoccupa solo di scoprire cosa c'è sotto e dice solo verità sgradevoli.*

Italo Calvino

## 1.1 O PROJETO PALOMAR

*Un uomo si mette in marcia per raggiungere passo a passo la saggezza.  
Non è ancora arrivato.*

Italo Calvino

*Palomar*, objeto desta análise, pertence à última fase da produção intelectual de Calvino. Nesse período, ele já havia passado pela experiência de viver em Paris e de ter contato com o grupo *Oulipo* (Laboratório de Literatura Potencial). Por meio do grupo, conheceu Roland Barthes, e seu interesse pela



oposição a ele, construir o senhor Mohole. Calvino idealizava uma seção *Dialoghi con Mohole*<sup>3</sup> e acreditava na aparição do personagem como ponto fulcral da obra. Contudo, após anos de trabalho, percebeu que o senhor Palomar englobava também Mohole, e este não necessitaria existir isoladamente.<sup>4</sup>

A primeira edição foi publicada pela Editora Einaudi, em novembro de 1983, e a capa trazia “Il disegnatore della donna coricata”, de Albrecht Dürer. A imagem traz uma mulher deitada diante de um desenhista e os dois são separados por uma espécie de espelho. A mulher seminua de formas arredondadas confronta-se com a tela quadriculada do retratista, que se coloca na posição de observador, e o pincel, em sua mão direita, indica simultaneidade entre a ação e a representação desse ato. O livro *Palomar* e a imagem de Dürer apresentam semelhança temática: um observador que descreve detalhadamente – assim como em um auto-retrato – é o senhor Palomar, e as cenas descritas, visualizadas por meio de seu olhar-lupa, constituem o fato observado. Calvino dialoga com Dürer ao posicionar-se numa esfera privilegiada de visualização e contemplação.

O diálogo entre as duas obras, uma do século XVI e outra do século XX, é evidente, e Calvino, desde a capa, indica o caminho a ser traçado por seu personagem, o da objetividade e exatidão que definem uma imagem e multiplicam seu sentido por meio da leveza condensada num gesto rápido e único: o instante em que a imagem é flagrada.

Segundo Calvino, o projeto inicial era compor 125 textos, divididos de modo quinário. Entretanto, a obra final é composta por 27 textos que seguem a estrutura ternária<sup>5</sup>. Essa divisão, que segundo ele tem uma explicação lógica,

---

<sup>3</sup> A idéia calviniana de criar seções de diálogos faz referência a *Dialoghi con Leucò*, de Cesare Pavese. Essa obra possui 27 contos organizados na forma de diálogos, cujos personagens fazem parte da mitologia grega. Pavese ocupou um papel importante na formação intelectual de Calvino. Giuseppe Bonura, in *Invito alla lettura di Calvino*, sintetiza essa relação: “Alla Einaudi conosce Cesare Pavese. È un incontro decisivo sia per la formazione morale e culturale di Calvino, sia per la sua carriera di scrittore.”

<sup>4</sup> “Solo alla fine ho capito che di Mohole non c’era nessun bisogno perché Palomar era anche Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che questo personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva alcun bisogno di essere exteriorizzata in un personaggio a sé. A quel momento mi sono reso conto che il libro era finito: infatti Palomar [...] non reca traccia di questa storia che vi ho raccontato.” I. CALVINO. *Palomar*. Op.cit., p.VII.

<sup>5</sup> Mario Barenghi e Bruno Falchetto, ao organizarem a coletânea *Romanzi e Racconti*, para a coleção “I Meridiani”, explicam a origem e as datas de publicação de cada um dos 27 textos, assim como elaboram uma importante síntese de informações sobre esse personagem que

aparece no fim da obra e sintetiza as impressões iniciais reveladas nas descrições do senhor Palomar.

As cifras 1, 2, e 3 que numeram os títulos do índice, estejam elas em primeira, segunda ou terceira posição, não têm apenas um valor ordinal, mas correspondem a três áreas temáticas, a três tipos de experiência e de interrogação que, em diferentes proporções, estão presentes em cada parte do livro.

Os 1 correspondem geralmente a uma experiência visiva, que quase sempre tem por objeto formas da natureza; o texto tende a configurar-se como uma descrição.

Nos 2 estão presentes elementos antropológicos, culturais em sentido amplo, e a experiência envolve, além dos dados visivos, também a linguagem, os significados, os símbolos. O texto tende a desenvolver-se em narrativa.

Os 3 dão conta das experiências de tipo mais especulativo, respeitantes ao cosmo, ao tempo, ao infinito, às relações entre o eu e o mundo, às dimensões da mente. Do âmbito da descrição e da narrativa se passa ao da meditação.<sup>6</sup>

A estrutura da obra indica a construção de um preciso sistema de distribuição temática: título, subtítulos e índice. Todos os subtítulos são colocados, no decorrer da obra, com explícita função temática e sem algum tipo de preocupação numérica. Em contrapartida, o índice colocado no fim da obra organiza e esclarece a divisão estabelecida: três grandes áreas. Essas geram nove raízes, e, de cada uma dessas, saem três subtítulos.

O senhor Palomar, personagem central do livro homônimo, surgiu pela primeira vez em 1º de agosto de 1975, no jornal *Corriere della Sera*. Esse primeiro texto, "A corrida das girafas", prenunciava uma série de reflexões calvinianas sobre o olhar. As descrições desse personagem que, a partir de sua segunda semana de publicação, são organizadas sob o título de "L'osservatorio del signor Palomar"<sup>7</sup>, farão parte da colaboração calviniana à terceira página do jornal e constituem-se como exercícios descritivos e narrativos. Calvino, ao

---

surgiu em 1975 e transitou pelos jornais *Corriere della Sera* e *La Repubblica*, antes de adquirir o formato que hoje se conhece. A seção "Note e notizie sui testi" segue a rota palomariana e é um importante instrumento histórico para a visualização do trajeto percorrido por esse personagem. Com relação à redução de 125 para 27 textos, eles escrevem: "Allo stato attuale degli spogli risulta dunque che, dei 27 brani che compongono il volume *Palomar*, dieci derivano da pezzi apparsi sul 'Corriere' fra il '75 e il '77, sei (con la distinzione che s'è vista) da articoli di 'Repubblica', e undici sono nuovi, con la parziale eccezione di 'Il mondo guarda il mondo', apparso in francese sul periodico del Centre national d'art e de culture Georges Pompidou [...]". M. BARENGHI; B. FALCETTO. Note e notizie sui testi. *Italo Calvino: romanzi e racconti*. V. 2. Milano: Mondadori, 1992, p. 1409.

<sup>6</sup> I. CALVINO, *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p. 114.

<sup>7</sup> A análise diacrônica da aparição desse personagem nos jornais italianos é importante para a constituição desse capítulo e para tanto são utilizados registros de Francesca SERRA, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*. Firenze: Le lettere, 1996. (Quaderni Aldo Palazzeschi, 9).

participar de uma entrevista ao jornal americano *New York Times*, explica que quando via alguma cena que lhe despertasse a vontade de descrever o fazia e, segundo ele, *Palomar* resulta de várias dessas anotações.<sup>8</sup>

Os textos são publicados num segundo momento (1979) no jornal *La Repubblica* e estruturados no formato atual em 1983. Durante os sete anos em que as narrativas palomarianas foram publicadas, Calvino amadurecia diversas idéias e produzia diversas obras. A coleção de olhares sobre cenas cotidianas é organizada mediante as descrições do senhor Palomar. O personagem se concretiza por meio do olhar. Suas outras partes físicas são deixadas de lado, uma vez que são suas impressões visivas que o constituem. Seu caráter taciturno o desobriga da verbalização, e sua visão sempre é o narrador que dá voz às observações palomarianas.

Que vê? Vê a espécie humana na era dos grandes números estendendo-se numa multidão nivelada, mas feita de individualidades distintas como esse mar de grãosinhos de areia que submerge a superfície do mundo... Vê o mundo nada obstante continuar a mostrar os dorsos de granito de sua natureza indiferente ao destino da humanidade, sua dura substância irreduzível à assimilação humana... Vê as formas em que a areia humana se agrega tenderem a dispor-se segundo linhas como os traços retilíneos ou circulares de um ancinho... E entre humanidade-areia e mundo-escolho intui-se uma harmonia possível como entre duas harmonias não homogêneas: a do não-humano num equilíbrio de forças que parece não corresponder a nenhum desenho; a das estruturas humanas que aspiram a uma racionalidade de composição geométrica ou musical, jamais definitiva...<sup>9</sup>

*Palomar* pode ser considerado, sob determinados aspectos, como uma paródia da forma. Ao escolher a descrição como instrumento para retratar as inquietudes de um personagem. Esta aparente simplicidade contrasta com as pretensões do senhor Palomar, que deseja compreender o mundo por meio do

---

<sup>8</sup> “Quando vedo qualcosa che mi mette voglia di descriverla, cerco di stendere delle note “dal vero” che il più delle volte rimangono dimenticate in agende e block-notes. Per comporre Palomar sono andato a cercare questi appunti”. I. CALVINO. *Palomar*. Op.cit., 1972. p. VIII.

<sup>9</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p. 87. “Cosa vede? Vede la specie umana nell’era dei grandi numeri che s’estende in una folla livellata ma pur sempre fatta d’individualità distinte come questo mare di granelli di sabbia che sommerge la superficie del mondo... Vede il mondo ciononostante continuare a mostrare i dorsini di macigno della sua natura indifferente al destino dell’umanità, la sua dura sostanza irriducibile all’assimilazione umana... Vede le forme in cui la sabbia umana s’aggrega tendere a disporsi secondo linee di movimento, disegni che combinano regolarità e fluidità come le tracce rettilinee o circolari d’un rastrello... E tra umanità-sabbia e mondo-scoglio si intuisce un’armonia possibile come tra due armonie non omogenee: quella del non-umano in un equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno; quella delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva...”

rito da observação. Segundo ele, somente se distanciando de um objeto é que se pode analisá-lo e compreendê-lo. As ações do personagem apontam para uma tentativa de classificar o mundo: etiquetar o mundo é a única maneira de dar-lhe sentido, e o senhor Palomar o faz. Guido Guglielmi,<sup>10</sup> ao analisá-lo, cita uma epígrafe de Jorge Luis Borges na qual este descreve um império em que a arte da cartografia era cultuada tão minuciosamente que foi possível traçar um mapa perfeito e detalhado do império. No entanto, a perfeição absoluta foi derrotada com a decadência da arte cartográfica e as gerações sucessivas optaram por desconsiderar tal mapa. O senhor Palomar não constrói um mapa, mas um itinerário de suas ações, e estas culminarão na incorporação da técnica e na tentativa do personagem de aprender a ser morto.

No decorrer da obra, o senhor Palomar procura a sistematização de um mundo caótico mediante a sua classificação e ordenação e usará a metáfora do telescópio como a possibilidade única para a compreensão do mundo. O autor, na apresentação da obra<sup>11</sup>, explicita o mecanismo de composição e sua motivação para criar um personagem conotado por tantas dualidades (simplicidade nas escolhas dos fatos a serem observados *versus* complexidade nas análises; superfície *versus* profundidade; silêncio *versus* palavra). Ele define *Palomar* como um exercício descritivo – um *discorso sul metodo*.

Há muito tempo procuro revalidar um exercício literário caído em desuso e considerado inútil: a descrição. Quando vejo algo que me faz ter vontade de descrevê-lo, procuro escrever notas do tipo “da vontade de descrever” que, na maioria das vezes, ficam esquecidas em agendas e block-notes. Para compor *Palomar* fui procurar estas anotações.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Guido GUGLIELMI. *La prosa italiana del Novecento II*. Torino: Einaudi, 1998. p.171.

<sup>11</sup> A tradução utilizada neste trabalho não conta com a introdução feita pelo autor. No entanto, a referência a este texto é importante para a compreensão dos pressupostos teóricos e da escolha estilística de Calvino para esta obra. Portanto, será feita a referência à edição italiana, que consta nas referências bibliográficas deste trabalho.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.7. “È da parecchio tempo che cerco di rivalutare un esercizio letterario caduto in disuso e considerato inutile: la descrizione. Quando vedo qualcosa che mi mette voglia di descriverla, cerco di stendere delle note ‘dal vero’ che il più delle volte rimangono dimenticate in agende e block-notes. Per comporre *Palomar* sono andato a cercare questi appunti.” A primeira edição de *Palomar* saiu pela Editora Einaudi em novembro de 1983. O texto desta apresentação permaneceu inédito por muitos anos e foi publicado somente em 1992, na edição *Meridiani dei Romanzi e Racconti* – Mondadori, Milano, 1992. O texto foi escrito por Calvino em maio de 1983 para responder a uma pesquisa da revista *New York Times Book Review* sobre livros que escritores de todo o mundo escreviam naquele momento. Todavia, em sua edição de 12 de junho de 1983, constaram apenas algumas informações referentes a *Palomar*.

Segundo Milanini, o período em que Calvino compôs *Palomar* foi de versatilidade na condução de seus projetos literários. Dessa fase, nos anos 1970/80, faz parte *Collezione di sabbia* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Da mesma época também fazem parte *Sotto il sole giaguaro* e as conferências das *Lezioni Americane*. O Calvino desses anos já havia passado pela fase neo-realista de *Il sentiero dei nidi di ragno*, pela experimental de *Il castello dei destini incrociati* e apresentava já uma vasta produção ensaística. *Palomar* é resultado do último Calvino. É o projeto último de um escritor que havia passado por diversas experiências narrativas e que decide fazer uma obra na qual a descrição, técnica narrativa em que a sistematização resulta da exposição objetiva de determinada situação, prevalece. *Palomar* é uma obra descritiva em que mesmo os textos assinalados como existenciais –na explicação do índice por Calvino – perdem seu caráter narrativo. A vida, para o senhor Palomar, pode ser compreendida apenas se analisada detalhada e minimamente.

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo; que outra coisa queríamos que fosse? Com um pequeno esforço de concentração, Palomar consegue deslocar o mundo dali de frente e colocá-lo debruçado no balcão. Então, fora da janela, que resta? Também lá está o mundo, que para tanto se duplicou em mundo que observa e mundo que é observado. E ele, também chamado “eu”, ou seja, o senhor Palomar? Não será também ele uma parte do mundo que está olhando a outra parte do mundo? Ou antes, dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela na qual o mundo contempla o mundo. Para contemplar-se a si mesmo o mundo tem necessidade dos olhos (e dos óculos) do senhor Palomar.<sup>13</sup>

No trecho acima, o senhor Palomar medita sobre a contemplação do mundo e questiona a posição do observador e do observado. Sua posição de observador é, todavia, a da janela que se interpõe entre mundo e olhar. Que

---

<sup>13</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Op.cit., p.102. “Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d'una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua astità lì davanti a lui. Dunque: c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche “io”, cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar.”

mundo é esse? De onde provém o olhar? Os questionamentos levantados pelo personagem refletem um emaranhado de incertezas unidas pela visão, ou pela busca de certezas por meio de seu olhar.

A constituição de *Palomar* requer a análise da individualização das ações do personagem homônimo e a discussão sobre sua função na obra. O título faz referência a um telescópio americano situado no Monte Palomar, na Califórnia, e essa escolha demonstra a preocupação calviniana com a uniformidade<sup>14</sup> de seus títulos e personagens. Em uma entrevista concedida a Tornabuoni<sup>15</sup>, ele declara a intencionalidade na escolha desse título: “Me divertia escolher este nome para um personagem que observa as coisas próximas, ao invés daquelas muito distantes espiadas pelo telescópio”.<sup>16</sup> De fato, o senhor Palomar vivencia momentos de observações constantes, de tentativas de reflexão e compreensão do mundo desarmônico no qual está inserido e o faz mediante a exploração e interpretação do mundo e de sua conseqüente catalogação. No entanto, esse projeto parece impossível, já que o exercício descritivo e objetivo opõe-se ao conhecimento pleno do mundo empírico e especulativo. Aqui já se encontra uma das indicações do caráter paradoxal dessa obra pautada em dualidades: simplicidade nas escolhas dos fatos a serem observados *versus* complexidade nas análises; superfície *versus* profundidade; silêncio *versus* palavra; intelecto *versus* corpo; conhecimento pleno *versus* catalogação.

As tentativas de conhecer infinitamente os fatos cotidianos desfalecem à medida que a descrição avança e o senhor Palomar, ao fim de suas buscas, permanece com a inquietação inicial que o motivara e confuso com a incompreensão das situações analisadas. O exercício descritivo não gera a objetividade buscada pelo personagem e tal fato é confirmado por Calvino e reafirmado por Guglielmi<sup>17</sup>, segundo o qual Calvino aproveitou tanto o método

---

<sup>14</sup> Esther Calvino, na introdução a *Seis propostas para o novo milênio*, explica que o marido bus

quanto a paródia do método e fez das lacunas e contradições a razão cômica da própria escritura em *Palomar*.

O reflexo no mar se forma quando o sol descamba: um brilho ofuscante se estende do horizonte até a costa, feito de uma infinidade de cintilações que ondulam; entre uma cintilação e outra, o azul opaco do mar escurece a sua rede. [...] É a hora em que o senhor Palomar, homem tardio, pratica sua natação vespertina. Entra na água, afasta-se da praia, e o reflexo do sol se torna uma espada cintilante na água que do horizonte se prolonga até ele. O senhor Palomar nada na espada ou, melhor dizendo, a espada permanece sempre diante dele, retraindo-se a cada uma de suas braçada e jamais se deixando alcançar. [...] 'É uma homenagem pessoal que o sol me presta', é tentado a pensar o senhor Palomar, ou melhor, o eu egocêntrico e megalômano que nele habita. Mas o eu depressivo e autopunitivo que coabita com o outro no mesmo contentor objeta: 'Todos os que têm olhos vêem o reflexo que os segue; a ilusão dos sentidos e da mente os mantém sempre prisioneiros'. Um terceiro condômino intervém, um eu mais equânime: "Quer dizer que, seja como for, faço parte dos indivíduos que sentem e pensam, capazes de estabelecer uma relação com os raios solares, e de interpretar e avaliar as percepções e as ilusões".<sup>18</sup>

Calvino prezava uma linguagem que fosse transparente em sua carga vocabular e múltipla em sua significação, e, nesse âmbito, o título dessa obra funciona com exatidão. A referência primeira, ao monte Palomar, denota a idéia de precisão observatória e de análise minuciosa. O telescópio é um instrumento utilizado na captação de imagens, normalmente distantes do observador, ou, também, no caso das próximas, para sua melhor definição. As aventuras do personagem central dessa obra são fundamentadas na observação de fatos isolados e de situações cotidianas, e seu objetivo é a compreensão do mundo por meio de sua observação. Desse modo, o propósito do senhor Palomar e a função de um telescópio se encontram e, dessa forma, a escolha do nome e da função se assemelham num primeiro plano de análise. Entretanto, o senhor Palomar, ao analisar situações singulares, como o movimento de uma onda, um

---

<sup>18</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p.15. "Il riflesso sul mare si forma quando il sole s'abbassa: dall'orizzonte una macchia abbagliante si spinge fino alla costa, fatta di tanti luccichii che ondegghiano; tra luccichio e luccichio, l'azzurro opaco del mare incupisce la sua rete. [...] È l'ora in cui il signor Palomar, uomo tardivo, fa la sua nuotata serale. Entra in acqua, si stacca dalla riva, e il riflesso del sole diventa una spada scintillante nell'acqua che dall'orizzonte s'allunga fino a lui. Il signor Palomar nuota nella spada o per meglio dire la spada resta sempre davanti a lui, a ogni sua bracciata si ritrae, e non si lascia mai raggiungere [...]. È un omaggio speciale che il sole fa a me personalmente –, è tentato di pensare il signor Palomar, o meglio l'io egocentrico e megalomane che abita in lui. Ma l'io depressivo o autolesionista che coabita con l'altro nello stesso contenitore, obietta: – Tutti quelli che hanno occhi vedono il riflesso che li segue; l'illusione dei sensi e della mente ci tiene sempre tutti prigionieri. Interviene un terzo coinquilino, un io più equanime: – Vuol dire che, comunque sia, io faccio parte dei soggetti senzienti e pensanti, capaci di stabilire un rapporto con i raggi solari, e di interpretare e valutare le percezioni e le illusioni."

gorila albino ou um canteiro de areia, empreende uma descrição pormenorizada e infinita. Ele restringe, focaliza e descreve seu campo analítico, buscando dessa forma a compreensão por meio da precisão visual. O telescópio palomariano é o olhar. Seu foco de visão é o fio condutor da narrativa.

Segundo Barenghi, a produção calviniana entre 1960 e 1980 indica uma série de relações intertextuais que não se encerram nas múltiplas expressões encontradas em seus livros, ou seja, os diversos registros estilísticos acenam para um modelo único de leitura procurado por Calvino em toda sua produção. Entretanto, a leitura de *Palomar*, à luz dos preceitos das conferências-testamento das *Lezioni Americane*, indica que esse modelo de leitura não foi encontrado. As conferências americanas, ao estabelecer os valores literários valorizados por Calvino para o milênio que se iniciaria, são também indicativas de sua visão literária e, pela lógica, deveriam resultar na coerência entre sua narrativa e sua teoria. *Palomar* possui esses preceitos enraizados em sua estrutura, entretanto, a relação que se estabelece entre eles e as aventuras do personagem revelam um tom irônico, uma vez que suas observações exatas, detalhadas, múltiplas, visíveis e rápidas são insuficientes para a compreensão do mundo. O olhar minucioso é insuficiente para a apreensão do mundo indizível. Os sentidos humanos não alcançam a dimensão do que lhe é exterior e o senhor Palomar é o personagem escolhido para explicitar essa sua concepção: após anos construindo uma escrita sobre binômios, Calvino comprova sua impossibilidade de solução.

Ainda segundo ele, *Palomar* não se limita às sobreposições narrativas, mas responde à necessidade de confrontar a subjetividade com a experiência narrativa.

*Palomar* se encontra no centro de uma trama de relações intertextuais que não se exaurem nas múltiplas transposições de um livro (e, logo, de um registro estilístico, de um modelo de leitura) ao outro, mas investe quase toda sua atividade a partir da metade dos anos setenta, desenhando o cenário em que toma forma seu último grande trabalho, *Se um viajante em uma noite de inverno*, e os projetos narrativos posteriores deixados incompletos. Em linhas gerais, pode-se dizer que a experiência Palomar afunda as próprias raízes em uma necessidade de recuperação da experiência e da subjetividade resultante após os ímpetus imaginativos, as projeções emblemáticas, os jogos matemáticos e combinatórios da década precedente. [...], *Palomar* nasce como indício de uma tensão, ou se quiserem, um compromisso entre autobiografismo e abstração: portanto o “livro” – a escolha dos trechos já escritos, a idealização e a feitura dos novos, no quadro de



uma seleção que possuísse um caráter orgânico – requeria antes de tudo encontrar um ponto de equilíbrio entre estas instâncias opostas.<sup>19</sup>

Marco Belpoliti, em *L'occhio di Calvino*, ao discutir a importância do olhar na obra calviniana, explica ser Palomar uma reflexão em que o narrar é pautado pelo olhar. O nome do personagem já é um indicativo deste aspecto: a escolha de um nome que remete a um telescópio californiano demonstra a intenção de realçar a importância do olhar nesta obra. As descrições do senhor Palomar são tentativas de visualizar a profundidade presente nas coisas simples do universo, de compreendê-las e de elaborar uma padronização e uma catalogação das imagens observadas. Emerge de Palomar uma inquietação frente às situações observadas. As várias tentativas de penetrá-las desestruturam suas concepções prévias, mas não são suficientes para que outras sejam construídas. As incessantes descrições de uma imagem pelo personagem indicam um processo de apropriação dessa mesma imagem para que, dessa forma, ela seja compreendida, padronizada e incorporada a ele.

As reflexões que um açougue inspira a quem entra nele com uma sacola de compras envolvem conhecimentos transmitidos por séculos em vários ramos do saber: a pertinência das carnes e dos cortes, o melhor modo de cozer cada peça, os ritos que nos permitem aplacar o remorso pelo sacrifício de outras vidas com a finalidade de alimentar a nossa. As sabedorias açougueira e culinária pertencem às ciências exatas, verificáveis com base na experiência, levando em conta os costumes e as técnicas que variam de país a país; a sapiência sacrificial ao contrário é dominada pela incerteza, e além do mais há séculos caída no esquecimento, mas pesa sobre as consciências obscuramente, como exigência não expressa. Uma devoção reverente por tudo o que diz respeito à carne guia o senhor Palomar, que se dispõe a comprar três bifés. Entre os mármorees do açougue ele se detém como num templo, cômico de que sua existência individual e a cultura a que ele pertence são condicionantes desse lugar.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> M.BARENGHI & B. FALCETTO. “Note e Notizie sui testi”. *Palomar: romanzi e racconti*. V.2, Milano: Mondadori, 1992, p. 1410. “*Palomar* si trova infatti al centro di una trama di rapporti intertestuali, che non si esaurisce nelle molteplici trasposizioni da un libro (e quindi da un registro stilistico, da un modello di lettura) all’altro, ma investe quasi tutta l’attività di Calvino a partire dalla metà degli anni Settanta, disegnando il fondale su cui prendono forma sia il suo ultimo capolavoro, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, sia i progetti narrativi ulteriori, rimasti incompiuti. In linea generalissima, si può dire che l’esperienza *Palomar* affondi le proprie radici in un bisogno di recupero dell’esperienza e della soggettività, comunemente intese, dopo gli slanci immaginativi, le proiezioni emblematiche, i giochi matematici e combinatori del decennio precedente [...], *Palomar* nasce nel segno di una tensione, o se si preferisce di un compromesso, tra autobiografismo e astrazione: quindi il “libro” – la cernita dei brani già scritti, l’ideazione e la stesura dei nuovi, nel quadro d’una raccolta che avesse carattere di organicità – richiedeva innanzi tutto l’individuazione di un punto di equilibrio fra queste opposte istanze.”

<sup>20</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p. 70. “Le riflessioni che il negozio del macellaio ispira a chi vi entra con la borsa della spesa coinvolgono cognizioni tramandate per secoli in varie branche del sapere: la competenza delle carni e dei tagli, il miglior modo di

A passagem acima faz parte da seção “Palomar na cidade” e nela o personagem tenta dialogar com duas imagens: a do sangue e a do mármore. O contato de um com o outro desencadeia diversas indagações e seus questionamentos vão se formando a medida que nomina suas visões. Suas impressões são nomeadas na ânsia de alcançar a compreensão do que lhe é exterior; no entanto, mais uma vez, as tentativas resultam apenas em mais uma seqüência de observações palomarianas. O telescópio palomariano identifica minuciosamente a imagem que lhe é exposta, todavia não há a conseqüente padronização realizada pelo observador, mas somente a constatação de especificidades da cena observada. Essa é a função desse personagem: observar.

Um sentimento não exclui o outro: o estado de ânimo de Palomar na fila do açougue é ao mesmo tempo de contida alegria e de temor, de desejo e de respeito, de preocupação egoística e de compaixão universal, o estado de ânimo que talvez outros exprimam na oração.<sup>21</sup>

A visão é o órgão escolhido pelo personagem para promover o conhecimento do mundo. Suas idéias e concepções devem fundamentar-se no visível para se transformar em conhecimento, e é por meio de indagações sobre o mundo físico, de situações cotidianas e de questões existenciais que o senhor Palomar tenta encontrar a compreensão

assemelham e revelam o Calvino que as escreve. Há resquícios de uma na estrutura de outra e podemos portanto afirmar que há um caráter enciclopédico nessas três obras calvinianas.

Procuro possuir e apropriar-me da vida e dos acontecimentos que chegam ao meu conhecimento. Durante todo o dia eu folheio, recolho, coloco em ordem, classifico, peneiro e reduzo tudo na forma de tantos álbuns de coleções. Estas coleções transformam-se na minha própria vida ilustrada.<sup>22</sup>

No trecho acima, Calvino cita as palavras de uma colecionadora para explicar o sentido dessa atividade. As idéias de organização e classificação destacam-se e prenunciam todo o caráter expositivo que marcará essa obra. É improvável o distanciamento entre o colecionismo de *Collezione di sabbia* e o realizado pelo senhor Palomar, mas o aspecto que os distingue é a impossibilidade do último de organizar e extrair conhecimento das situações cotidianas observadas.

*Palomar* é fundamentado na vida diária de um senhor observador de situações. *Collezione di sabbia* apresenta as observações de Calvino sobre as mesmas situações cotidianas e *Lezioni Americane* traz suas concepções literárias, servindo também como seu catálogo estético-literário. A análise de *Palomar* requer a leitura dessas outras duas obras. Afirmar que o personagem homônimo é um *alter ego*<sup>23</sup> de Calvino se torna um aspecto secundário, uma vez que a esta investigação busca demonstrar a constituição narrativa de um modelo literário.

## 1.2 APARIÇÕES DE UM PERSONAGEM

A publicação de *Palomar* se dá 15 anos após sua primeira aparição, em agosto de 1975. O personagem, criado por Calvino para ser publicado na terceira

---

<sup>22</sup> I. CALVINO. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984, pp.8-9. “Cerco di possedere e d’appropriarmi della vita e degli avvenimenti di cui vengo a conoscenza. Per tutta la giornata io sfoglio, raccolgo, metto in ordine, classifico, setaccio, e riduco il tutto nella forma di tanti album da collezione. Queste collezioni diventano la mia stessa vita illustrata.”

<sup>23</sup> Há indícios autobiográficos evidentes em *Palomar*: a idade do personagem, a miopia que o obriga a usar óculos, o caráter taciturno, as referências a Paris, Roma, à família constituída pela esposa e filha, etc. Além desses indícios, há afirmações do próprio autor sobre o fato e, entre elas, destaco uma citada por Francesca Serra: “[Il signor Palomar] è una proiezione di me stesso, Questo è il libro più autobiografico che io abbia scritto, un’autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza”. FRANCESCA SERRA. “Calvino e il pulviscolo di Palomar”, Firenze: *Le lettere* 1996. p. 108.

página do jornal *Corriere della Sera*, nasceu como um homem que observava fatos simples do cotidiano e o formato atual resulta de quase uma década de maturação e aparições constantes. Foram diversas as aparições desse personagem no cenário jornalístico, entretanto, dessas, Calvino selecionou 27 para figurar na organização do volume que se conhece. Desse modo, apenas as datas de publicação e suas características serão lembradas nesse capítulo.

O primeiro texto publicado foi “A corrida das girafas”, em 1975. O texto, que, ao ser inserido na obra, aparece na seção “Palomar na cidade”, traz o personagem em um jardim zoológico observando a corrida de algumas girafas. Sua atividade restringe-se a observar seus movimentos desarmônicos, explicar suas características físicas e tentar conferir harmonia a uma dinâmica não compreendida por sua visão telescópica.

Nesse primeiro texto, o personagem, que posteriormente estará sempre sozinho, está acompanhado de sua “filhinha”.

No zôo de Vincennes o senhor Palomar para diante do recinto das girafas. De quando em quando as girafas adultas põem a correr seguidas das girafas-mirins, lançando-se em carreira até quase junto à rede de retenção, depois voltando-se sobre si mesmas e repetindo o percurso a passos largos, duas ou três vezes, para enfim se deterem. O senhor Palomar não se cansa de observar a corrida das girafas, fascinado pela desarmonia de seus movimentos.<sup>24</sup>

O segundo texto, publicado em 10 de agosto do mesmo ano, foi “O assovio do melro”. Nele, o personagem tem sua ambientação espacial definida. Suas características como protagonista são expostas por Calvino já no início de suas aparições. O senhor Palomar, que no primeiro texto estava num zoológico com sua filha, aqui tem definida sua moradia, a residência em que passa o verão e a suposição quanto à sua profissão, uma vez que seu local de trabalho, segundo o narrador, é um ambiente silencioso e no qual se repousa. Tanto esse quanto o primeiro texto do senhor Palomar aproximam-se quando definem características pessoais do personagem que dialogam diretamente com Calvino.

---

<sup>24</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op. cit., p. 73. “Il signor Palomar allo zoo di Vincennes si ferma davanti al recinto delle giraffe. Ogni tanto le giraffe adulte si mettono a correre seguite dalle giraffe bambine, si lanciano alla carica fin quasi alla rete del recinto, girano su se stesse, ripetono il percorso a gran carriera due o tre volte, si fermano. Il signor Palomar non si stanca d’osservare la corsa delle giraffe, affascinato dalla disarmonia dei loro movimenti.”

São escritos em terceira pessoa, todavia as descrições feitas pelo narrador evidenciam características autobiográficas e demonstram as relações de proximidade entre o senhor Palomar e Ítalo Calvino.

O senhor Palomar tem esta sorte: passa o verão num lugar onde cantam muitos pássaros. Enquanto se estende numa espreguiçadeira e “trabalha” (na verdade tem ainda outra sorte: a de poder dizer que trabalha em locais e ambientes que se diriam do mais absoluto repouso; ou melhor dizendo, está condenado a sentir-se obrigado a não deixar de trabalhar, mesmo quando repousa sob as árvores numa manhã de verão), os pássaros invisíveis entre os ramos despejam em torno dele um repertório das mais variadas manifestações sonoras, envolvem-no num espaço acústico irregular e descontínuo, anfractuoso, mas no qual o equilíbrio se estabelece entre os vários sons, nenhum deles se elevando sobre os outros em intensidade ou frequência, e todos soando num intrincado homogêneo, mantido em conjunto não pela harmonia mas pela leveza e transparência. De modo que na hora mais cálida a multidão feroz dos insetos não impõe seu domínio absoluto sobre as vibrações do ar ocupando sistematicamente as dimensões do tempo e do espaço com o martelar ensurdecido e ininterrupto das cigarras.<sup>25</sup>

“Do relacionar-se com os jovens”, publicado no mesmo dia de “Leitura de uma onda”, apresenta o senhor Palomar inserido na sociedade e questionando-se sobre o binômio silêncio/palavra que se destaca na relação entre jovens e velhos.

Pensa: “A dificuldade vem do fato de que entre nós e eles há um fosso impreenchível. Algo ocorreu entre a nossa geração e a deles, uma continuidade de experiências se rompeu: não temos mais pontos de referências em comum.”<sup>26</sup>

Datado de 24 de agosto, traz o senhor Palomar num outro espaço físico: uma praia. Ele, que anteriormente teve explicitadas características familiares e profissionais, tem aqui definidos aspectos emocionais de seu caráter e a descrição da atividade que o caracterizará: a observação rígida de um aspecto numa determinada cena.

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 24. “Il signor Palomar ha questa fortuna: passa l'estate in un posto dove cantano molti uccelli. Mentre siede su una sdraio e 'lavora' (infatti ha anche un'altra fortuna: di poter dire che lavora in luoghi e atteggiamenti che si direbbero del più assoluto riposo; o per meglio dire, ha questa condanna, che si sente obbligato a non smettere mai di lavorare, anche sdraiato sotto gli alberi in un mattino d'agosto), gli uccelli invisibili tra i rami dispiegano attorno a lui un repertorio di manifestazioni sonore le più svariate, lo avvolgono in uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni, nessunon dei quali s'eleva sugli altri per intensità o frequenza, etutti s'interessano in un ordito omogeneo, tenuto insieme non dall'armonia ma dalla leggerezza e trasparenza. Finché nell'ora più calda la feroce moltitudine degli insetti non impone il suo dominio assoluto sulle vibrazioni dell'aria, occupando sistematicamente le dimensioni del tempo e dello spazio col martellare assordante e senza pause delle cicale.”

<sup>26</sup> Ibid., p. 95. “Pensa : ‘La difficoltà viene dal fatto che tra noi e loro c'è un fosso incolmabile. Qualcosa è successo tra la nostra generazione e la loro, una continuità d'esperienze si è spezzata: non abbiamo più punti di riferimento in comune’.”

Homem nervoso que vive num mundo frenético e congestionado, o senhor Palomar tende a reduzir suas próprias relações com o mundo externo e para defender-se da neurastenia geral procura manter tanto quanto pode suas sensações sob controle.

A crista da onda vindo para frente ergue-se num determinado ponto mais do que nos outros e é ali que começa a se pregar de branco. Se isto acontece a certa distância da praia, a espuma tem tempo de revolver-se sobre si mesma e desaparecer de novo como que tragada e no mesmo momento tornar a invadir tudo, mas desta vez surgindo de baixo, como um tapete branco que soergue a fimbria para acolher a onda que chega. Porém, quando se espera que a onda role sobre o tapete, damos-nos conta de que já não existe mais a onda, mas apenas o tapete, e mesmo esse rapidamente desaparece, torna-se uma cintilação da areia alagada que se retira veloz, como se para contê-lo houvesse um expandir-se da areia seca e opaca avançando seu rebordo ondulado.<sup>27</sup>

“A pantufa desparelhada”, publicada em 18 de setembro de 1975, traz o personagem em um dilema desencadeado pela percepção da troca de um objeto. Seus questionamentos principiam quando percebe haver comprado um par de pantufas trocado, e imaginar o desenrolar deste engano ou a possibilidade de não solucioná-lo coloca Palomar em meio à reflexões existenciais. Seu objetivo, que é descrever uma situação para poder compreendê-la, é ofuscado pela sua tentativa falha de estabelecimento de compreensão.

“Talvez agora”, pensa Palomar, “um outro homem esteja caminhando em algum país com duas pantufas desparelhadas”. E vê uma débil sombra claudicante percorrendo o deserto, com um calçado que lhe escapole do pé a cada passo, ou talvez mais apertado, que lhe aprisiona o pé torcido. “Talvez também ele neste momento pense em mim, espere encontrar-me para fazer a troca. O vínculo que nos une é mais concreto e claro do que a maior parte das relações que se estabelecem entre os seres humanos. Contudo, jamais nos encontraremos”. Decide continuar a usar estas pantufas desparelhadas em solidariedade com seu companheiro de desventura ignoto, para manter viva essa complementaridade tão rara, esse espelhamento de passos claudicantes de um continente a outro.”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ibid., p.8. “Uomo nervoso che vive in un mondo frenetico, congestionato il signor Palomar tende a ridurre le proprie relazioni col mondo esterno e per difendersi dalla nevrastenia generale cerca quanto più può di tenere le sue sensazioni sotto controllo. Se ciò avviene a una certa distanza da riva, la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su se stessa e scomparire di nuovo come inghiottita e nello stesso tempo spuntando da sotto, come un tappeto bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva. Però, quando ci s'aspetta che l'onda rotoli sul tappeto, ci si accorge che non c'è più l'onda ma solo il tappeto, e anche questo rapidamente scompare, diventa un luccichio d'arena bagnata che si ritira veloce, come se a respingerlo fosse l'espandersi della sabbia asciutta e opaca che avanza il suo confine ondulato.”

<sup>28</sup> Ibid. p. 91. “‘Forse adesso, - pensa il signor Palomar, - un altro uomo sta camminando per quel paese con due pantofole spaiate’. E vede una smilza ombra percorrere il deserto zoppicando, con una calzatura che sguscia dal piede a ogni passo, oppure troppo stretta, che gli imprigiona il piede contorto. ‘Forse anche lui in questo momento pensa a me, spera d'incontrarmi per fare il cambio. Il rapporto che ci lega è più concreto e chiaro di gran parte delle relazioni che si stabiliscono tra esseri umani. Eppure non ci incontreremo mai’. Decide di continuare a portare queste pantofole

“Um quilo e meio de *confit de canard*” inaugura as aventuras do personagem no ano de 1976. O texto é publicado em 23 de janeiro e situa o personagem num espaço físico fechado. Ele, que passeia por Paris, decide fazer compras. Como em todas suas experiências, ele coloca-se como observador de seu objeto de consumo e descreve-lhe as características e pormenores. Sua atitude frente ao balcão em que são expostos os embutidos é a de um colecionista que descreve detalhadamente as características de um objeto, o que o torna rico em complexidade.

Esperando na fila, o senhor Palomar contempla os frascos. Procura encontrar um lugar em suas recordações para o *cassoulet*, gordo guisado de carnes com feijão, de que a gordura de pato é ingrediente essencial; mas nem a memória do paladar nem a memória cultural lhe vêm em auxílio. Contudo, o nome, a visão, a idéia o atraem, despertando-lhe uma fantasia instantânea não tanto da goela mas do Eros: numa montanha de gordura de pato aflora uma figura feminina, besunta de branco a pele rósea, e ele logo se imagina perseguindo-a naquelas avalanches densas, abraçando-a e fundindo-se com ela.<sup>29</sup>

“Serpentes e caveiras”, publicado em 16 de julho de 1976, no *Corriere della Sera*, teve anteriormente o título “Gli dei che parlano della pietra” e apresenta elementos antropológicos referentes à cultura mexicana. O senhor Palomar passeia pelo México, visita ruínas e conhece as lendas e Quetzalcóatl. O personagem, que nesse texto explicita cenas vistas por outras pessoas, cumpre também seu objetivo de colecionar impressões, nesse caso, sobre o já colecionado: as lendas.

Não é para se tomar tudo isto ao pé da letra; por outro lado seria difícil demonstrar o contrário. Na arqueologia mexicana cada estátua, cada objeto, cada detalhe de baixo-relevo significa alguma coisa. Um animal significa um deus que significa uma estrela que significa um elemento ou uma qualidade humana, e assim por diante. Estamos no mundo da escrita pictográfica; para escrever, os antigos mexicanos desenhavam figuras, e mesmo quando desenhavam figuras era como se escrevessem: cada figura se apresenta como um rébus a ser decifrado. Mesmo os frisos mais abstratos e geométricos numa parede do templo podem ser interpretados como setas se apresentam um motivo de linhas pontilhadas, ou neles podemos ler uma sucessão numérica

---

spaiate per solidarietà col suo compagno di sventura ignoto, per tener viva questa complementarità così rara, questo specchiarsi di passi zoppicanti da un continente all'altro.”  
<sup>29</sup> Ibid., pp. 63-64. “Aspettando in fila, il signor Palomar contempla i flaconi. Cerca di trovare un posto nei suoi ricordi per il cassoulet, pingue stufato di carni e di fagioli, di cui il grasso d'oca è ingrediente essenziale; ma né la memoria del palato né quella culturale gli sono d'aiuto. Eppure il nome, la visione, l'idea lo attraggono, risvegliano un'istantanea fantasticheria non tanto della gola quanto dell'eros: da una montagna di grasso d'oca affiora una figura femminile, si spalma di bianco la pelle rosa, e già lui immagina se stesso facendosi largo verso di lei tra quelle dense valanghe e abbracciarla e affondare con lei.”

segundo a maneira como se desenvolvem as gregas. Aqui em Tula os baixos-relevos repetem figuras animais estilizadas: jaguares, coiotes. O amigo mexicano detém-se diante de cada pedra, transforma-a em narrativa cósmica, em alegoria, em reflexão moral.<sup>30</sup>

“O canteiro de areia”, publicado em 16 de janeiro de 1977, traz o personagem diante de um canteiro de areia retangular no templo japonês Ryoanji de Quioto. O senhor Palomar está em férias e observa uma imagem recortada dentro de um jardim e exercita possibilidades de análise frente à imagem. Calvino, nessa época, já havia delineado o personagem. Suas características marcantes de observador atento e pensativo são comicamente mostradas como falhas quando o personagem tenta estabelecer a reflexão sobre as cenas. A constante atenção detalhada sobre o mundo é permeada pelo insucesso das reflexões do personagem.

“Se nosso olhar interior se mantiver absorto na vista deste jardim”, explica o panfleto que é oferecido aos visitantes, em japonês e em inglês, assinado pelo abade do templo [...]. O senhor Palomar está disposto a seguir estes conselhos com firmeza e senta-se nos degraus, observa as rochas uma por uma, segue as ondulações da areia branca, deixa que a harmonia indefinível que reúne os elementos do quadro o penetre pouco a pouco. Ou seja: procura imaginar todas essas coisas como as sentiria alguém que pudesse concentrar-se na contemplação do jardim zen na solidão e no silêncio. Porque – havíamos esquecido de dizer – o senhor Palomar está espremido no estrado em meio a centenas de visitantes que o empurram por todos os lados, objetivas de máquinas fotográficas e filmadoras que se destacam entre cotovelos, joelhos, orelhas da multidão enquadrando as rochas e a areia de todos os ângulos, iluminados pela luz natural ou por flashes.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Ibid., pp. 88-89. “Tutto questo non c'è che crederlo sulla parola; d'altra parte sarebbe difficile dimostrare il contrario. Nell'archeologia messicana ogni statua, ogni oggetto, ogni dettaglio di bassorilievo significa qualcosa. Un animale significa un dio che significa una stella che significa un elemento o una qualità umana e così via. Siamo nel mondo della scrittura pittografica, gli antichi Messicani per scrivere disegnavano figure, e anche quando disegnavano era come scrivessero: ogni figura presenta come un rebus da decifrare. Anche i fregi più astratti e geometrici sul muro d'un tempio possono essere interpretati come saette se vi si vede un motivo di linee spezzate, o vi si può leggere una successione numerica a seconda del modo in cui si susseguono le greche. Qui a Tula i bassorilievi ripetono figure animali stilizzate: giaguari, coyotes. L'amico messicano si sofferma su ogni pietra, la trasforma in racconto cosmico, in allegoria, in riflessione morale.”

<sup>31</sup> Ibid., p. 85. “Se il nostro sguardo interiore resterà assorto nella vista di questo giardino, - spiega il volantino che viene offerto ai visitatori, in giapponese e in inglese, firmato dall'abate del tempio, [...]. Il signor Palomar è disposto a seguire questi consigli con fiducia e si siede sui gradini, osserva le rocce una per una, segue le ondulazioni sulla sabbia bianca, lascia che l'armonia indefinibile che collega gli elementi del quadro lo pervada a poco a poco. Ossia: cerca di immaginare tutte queste cose come le sentirebbe qualcuno che potesse concentrarsi a guardare il giardino Zen in solitudine e in silenzio. Perché – avevamo dimenticato di dirlo – il signor Palomar è stretto sulla pedana in mezzo a centinaia di visitatori che lo spingono da tutte le parti, obiettivi di macchine fotografiche ed cineprese che si fanno inquadrando le rocce e la sabbia da ogni angolazione, illuminate dalla luce naturale o dai flash.”



“O seio nu”, segundo texto da seção “As férias de Palomar”, foi publicado no *Corriere della Sera* em 2 de agosto do mesmo ano e seu primeiro título foi “Un uomo e un seno nudo all’orizzonte”. Esse título indicava de maneira exata a situação retratada no texto: o senhor Palomar está numa praia, olhando o horizonte, e enxerga uma mulher fazendo topless. Novamente o personagem se perde em meio a questionamentos sobre olhar ou não para o seio nu da banhista. Sua tentativa de focalizar essa parte do corpo e analisá-la é o que Belpoliti chamou de “trascrivere sulla pagina” um fenômeno.

O senhor Palomar tenta exaustivamente resolver mentalmente a situação que o atinge: a visão do seio nu da banhista é o fenômeno que o desestrutura, e

vazio por meio do qual queremos atingir o sentido último que as

“O olho e os planetas” apareceu em *La Repubblica* em 15 de abril de 1982 e, assim como outros textos, teve o título alterado na versão final. Faz parte da seção “As férias da Palomar” e apresenta o personagem observando o cosmo e tentando apreender dele lições. O personagem, que com suas observações constrói um mapa de seus conhecimentos, recorre ao conhecimento enciclopédico e científico de cientistas e estudiosos do assunto.

Na noite seguinte, o senhor Palomar volta para o terraço a fim de ver os planetas a olho nu: a grande diferença é que agora é obrigado a levar em conta as proporções entre o planeta, o resto do firmamento esparso no espaço escuro por todos os lados e ele que olha, coisa que não ocorre se a relação é entre o objeto separado planeta posto em foco pela lente e ele sujeito num ilusório face-a-face. Ao mesmo tempo ele recorda de cada planeta a imagem detalhada vista na noite anterior e procura inseri-la naquela mancha minúscula de luz que perfura o céu. Assim espera haver se apropriado de fato do planeta, ou pelo menos do quanto de um planeta pode entrar em um olho.<sup>36</sup>

“O mundo contempla o mundo” não possui uma data precisa de publicação. Indicações o situam no período entre junho e agosto de 1982. Esse texto, primeiro dentre as meditações do personagem, anuncia o princípio de uma crise em função da crença de que o mundo lhe revelaria as situações cotidianas a serem focalizadas. Essa expectativa indica desde já a consciência palomariana do fracasso de seu objetivo: estabelecer padronização e conhecimento por meio da observação dos fatos mínimos do cotidiano.

A essa altura, sobrevém um momento inicial de crise: seguro de que a partir de agora o mundo lhe revelará uma riqueza infinita de coisas a observar, o senhor Palomar procura fixar tudo o que lhe passa ao alcance: não deriva nenhum prazer disto, e deixa para lá. Segue-se uma segunda fase em que está convencido de que as coisas que deve observar são apenas algumas e não todas, e é à procura dessas que deve andar; para tanto precisa enfrentar a cada instante problemas de escolhas, exclusões, hierarquias de preferências; logo se dá conta de

---

– uva passa, pepe, noci, sesamo, erbe, mufte -, ma questo non l'avvicinerebbe d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni.”

<sup>36</sup> Ibid., pp.39-40. “La notte dopo, il signor Palomar torna sul suo terrazzo, a rivedere i pianeti a occhio nudo: la grande differenza è che qui è obbligato a tener conto delle proporzioni tra il pianeta, il resto del firmamento sparso nello spazio buio da tutti i lati, e lui che guarda, cosa che non succede se il rapporto è tra l'oggetto separato pianeta messo a fuoco dalla lente e lui soggetto, in un illusorio faccia a faccia. Nello stesso tempo egli ricorda di ciascun pianeta l'immagine dettagliata vista ieri sera, e cerca d'inserirla in quella minuscola macchia di luce che perfora il cielo. Così spera d'essersi appropriato veramente del pianeta, o almeno di quanto d'un pianeta può entrare dentro un'occhio.”

que está arruinando tudo, como acontece toda vez que mete no meio seu próprio eu e todos os problemas que tem com o próprio eu.<sup>37</sup>

“A barriga do camaleão”, publicado no *La Repubblica* em 12 de agosto de 1982, faz parte da segunda seção, “Palomar na cidade”, e apresenta o personagem-telescópio focalizando a barriga de um camaleão. O senhor Palomar observa o animal da vidraça de sua casa e seu olhar-mente descreve os movimentos do réptil enquanto se alimenta, enquanto se move. Neste texto, aparece outro membro da família Palomar: a esposa do personagem, que, assim como ele, pouca coisa verbaliza.

O senhor Palomar e a senhora Palomar toda noite acabam deslocando as poltronas de frente da televisão para junto da vitrine; do interior da sala contemplam a barriga esbranquiçada do réptil sobre o fundo escuro. A escolha entre a televisão e o réptil ocorre sem incertezas; os dois espetáculos têm cada um deles informações para dar que o outro não transmite: a televisão se move pelos continentes recolhendo impulsos luminosos que descrevem a face visível das coisas; o camaleão ao contrário representa a concentração imóvel e o aspecto oculto, o contrário daquilo que se mostra à vista.<sup>38</sup>

“A contemplação das estrelas”, escrito em 1982, foi publicado em 25 de agosto do ano seguinte e teve títulos diversos antes de chegar a esse definitivo. Nesse texto, o personagem, decide numa noite contemplar as estrelas. Tratando-se de um ato normalmente realizado por meio de instrumentos, seria previsível o uso de um telescópio para melhor visualização. No entanto, o senhor Palomar, com sua visão telescópica – uma vez que suas ações prevêm a focalização e análise pormenorizada –, contempla as estrelas a olho nu.

Na noite de hoje o céu parece muito mais povoado do que qualquer mapa; as configurações esquemáticas na realidade se apresentam mais complicadas e menos nítidas; cada cacho de estrelas poderia conter aquele triângulo ou aquela linha quebrada que ele está procurando; e

---

<sup>37</sup> Ibid., pp. 101-102. “A questo punto sopravviene un primo momento di crisi: sicuro che d’ora in poi il mondo gli svelerà una ricchezza infinita di cose da guardare, il signor Palomar prova a fissare tutto ciò che gli capita a tiro, non gliene viene alcun piacere, e smette. Segue una seconda fase in cui egli è convinto che le cose da guardare sono solo alcune e non altre, e lui deve andarsene a cercare; per far questo deve affrontare ogni volta problemi di scelte, esclusioni, gerarchie di preferenze; presto s’accorge che sta guastando tutto, come sempre quando egli mette di mezzo il proprio io e tutti i problemi che ha col proprio io.”

<sup>38</sup> Ibid., p. 53. “Il signor Palomar e la signora PalomareomsouÔÔÇÇWahTERQGGNNCWVRGNVÔGWthpuR

cada vez que volta a contemplar uma constelação ela lhe parece um tanto diversa.<sup>39</sup>

“Do terraço”, escrito entre 21 e 26 de novembro de 1982, apresenta o personagem no terraço de sua casa em Roma espantando os pombos que comem as folhas de suas plantas. Nesse texto, tem-se uma descrição minuciosa da ação dos pássaros. Cada ação é perfeitamente definida com um verbo distinto, cada substantivo é devidamente adjetivado, todavia, ainda assim o personagem se frustra por não conseguir extrair compreensão de uma situação aparentemente simples.

As preocupações do cultivador, para quem o que conta é uma determinada planta, um determinado espaço de terreno exposto ao sol de tais horas a tais horas, aquela determinada enfermidade das folhas que se pode combater mediante determinado tratamento, são estranhas à mente modelada segundo os procedimentos da indústria, ou seja, levada a decidir sobre atitudes genéricas e sobre protótipos. Quando Palomar se deu conta do quão aproximativos e votados ao erro eram os critérios do mundo no qual acreditava encontrar precisão e norma universal, voltou aos poucos a estabelecer um relacionamento com o mundo limitando-o às observações das formas visíveis; mas jamais ele era como fora feito: sua adesão às coisas permanecia intermitente e transitória como a das pessoas que

Será que as tartarugas se entendem melhor que nós? Após uns dez minutos de acasalamento, as duas carapaças se desprendem. Ela na frente, ele atrás, voltam a girar em redor do canteiro. Ora o macho permanece mais destacado, vez por outra gesticula com uma patada sobre a carapaça dela, sobe-lhe um pouco em cima, mas sem muita convicção. Voltam para debaixo do jasmineiro. Ele lhe morde um pouco uma das patas, sempre no mesmo ponto.<sup>41</sup>

“O gramado infinito”, escrito entre 8 e 9 de dezembro, ambienta-se na casa em que mora o senhor Palomar e em cujo entorno existe um gramado. A idéia desse espaço, imitação da natureza segundo o personagem, desencadeia nele a percepção dos aspectos que o compõem. Sua focalização neste texto é direcionada para as características do gramado, e seu caráter infinito é evidenciado por meio da sobreposição de imagens descritas pelo senhor Palomar.

Mas contar os fios de erva é inútil, jamais se chegará a saber quantos são. Um gramado não possui limites; há uma extremidade em que a grama deixa de crescer, mas mesmo assim alguns fios apontam aqui e ali, depois uma gleba verde densa, depois uma faixa mais rala: fazem parte ainda do gramado ou não? Mais além a vegetação rala invade o gramado: não se pode dizer o que é gramado e o que é moita. Mas mesmo ali onde só há erva, não se sabe nunca em que ponto se deve parar de çã re enpre ume açãduc ere outre he s s

entardecer, momento no qual ela é um quase e não uma certeza. Essa análise de um fenômeno natural desperta sua busca pela certeza existencial. O questionamento palomariano nesse texto possibilita ao leitor a construção de um itinerário do personagem. O leitor pode criar uma enciclopédia das situações focalizadas pelo senhor Palomar e pelas descrições realizadas por ele.

É necessário dizer que o azul do céu foi passando sucessivamente do pervinca para o violeta (os raios do sol se tornaram rubros), depois para o acinzentado e para o pardo, sem que a brancura da lua deixasse de receber sempre um empuxo cada vez mais decidido para que despontasse e em seu interior a parte mais luminosa fosse adquirindo extensão até cobrir o disco por completo. É como se as fases que ela atravessa durante o mês houvessem repercutido no interior dessa lua cheia ou plenilúnio, nas horas entre o surgir e o pôr-se, com a diferença de que a forma redonda permanece mais ou menos toda à vista. No meio do círculo as manchas continuam, e até mesmo seus claros-escuros se tornam mais contrastantes em relação à luminosidade do resto; mas agora não há dúvida de que é a lua que os leva consigo como máculas ou equimoses, e já não podemos imaginá-los transparências do fundo de cena celestial, rasgões no manto de um fantasma de lua sem corpo.<sup>43</sup>

“A ordem dos escamados”, escrito entre 8 e 15 de maio de 1983, apresenta o personagem ainda em Paris, no reptilário do Jardin des Plantes. Assim como nos demais textos em que está diante de animais em exposição, o senhor Palomar focaliza e imobiliza uma cena e a descreve em sua totalidade de detalhes. Entretanto, essa totalidade, além de superficial, é parcial, uma vez que a visualização abarca apenas as partes que seu olhar alcança.

Será esse ambiente, mais que os répteis em si, o que atrai obscuramente o senhor Palomar? Um calor úmido e brando impregna o ar como uma esponja; um bafo acre, grave, infecto obriga-nos a sustentar a respiração; a sombra e a luz estagnam num amálgama imóvel de dias e noites: são estas as sensações de quem se debruça para fora do humano? Além do vidro de cada jaula há um mundo anterior ao homem, ou posterior, para demonstrar que o mundo do homem não é eterno nem o único. É para se dar conta disso com os próprios olhos que o senhor Palomar passa em

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 36. “Bisogna dire che l’azzurro del cielo ha virato successivamente verso il pervinca, verso il viola (i raggi del sole sono diventati rossi), poi verso il cenerognolo e il bigio, e ogni volta il biancore della luna ha ricevuto una spinta a venir fuori più deciso, e al suo interno la parte più luminosa ha guadagnato estensione fino a coprire tutto il disco. È come se le fasi che la luna attraversa in un mese fossero ripercorse all’interno di questa luna piena o luna gobba, nelle ore tra il suo sorgere e il suo tramontare, con la differenza che la forma rotonda resta più o meno tutta in vista. In mezzo al cerchio le macchie ci sono sempre, anzi i loro chiaroscuri si fanno più contrastati per rapporto alla luminosità del resto, ma ora non c’è dubbio che è la luna che si li porta addosso come lividi o ecchimosi, e non si può più crederli trasparenze del fondale celeste, strappi nel manto d’un fantasma di luna senza corpo.”







se achatam; cada coisa que ele diz ou faz parece desajeitada, fora de tom, irresoluta. Que será que não funciona?<sup>48</sup>

“Como aprender a ser morto” é o último texto das aventuras do senhor Palomar e último também a ser composto por Calvino, em 6 de setembro de 1983. O personagem, após empreender focalizações, descrições, questionamentos e tentativas de compreensão, admite a inapreensibilidade do instante.

O mundo sem ele significará para ele o fim da ansiedade? Um mundo em que as coisas acontecem independentemente de sua presença e de suas reações, seguindo uma lei ou necessidade ou razão própria que não diz respeito a ele? A onda bate nos escolhos e cava a rocha, outra onda sobrevém, e mais outra, e outra ainda; esteja ele aqui ou não, tudo continua a acontecer. O alívio de estar morto deveria ser este: eliminada a mancha de inquietude que é a nossa presença, a única coisa que conta é o estender-se e o suceder-se das coisas sob o sol, em sua serenidade impassível. Tudo é calma ou tende à calma, mesmo os furacões, os terremotos, a erupção dos vulcões. Mas o mundo não era assim quando ele estava aqui? Quando cada tempestade trazia em si a paz que se segue a ela, não estaria preparando o momento em que todas as ondas terão quebrado na praia e o vento terá exaurido-as à força? Talvez estar morto seja passar no oceano das ondas que permanecem ondas para sempre, logo é inútil esperar que o mar se acalme.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 105-106. “Quando è convinto d’aver esattamente delimitato il proprio posto in mezzo alla muta distesa delle cose galleggianti nel vuoto, tra il pulviscolo d’eventi attuali o possibili che si libra nello spazio e nel tempo, Paomar decide che è venuto il momento di applicare questa saggezza cosmica al rapporto coi suoi simili. S’affretta a tornare in società, riallaccia conoscenze, amicizie, rapporti d’affari, sottopone a un attento esame di coscienza i suoi legami e i suoi affetti. S’aspetta di vedere estendersi davanti a sé un paesaggio umano finalmente netto, chiaro, senza nebbie, in cui egli potrà muoversi con gesti precisi e sicuri. È così? Niente affatto. Comincia a impelagarsi in un garbuglio di malintesi, vacillazioni, compromessi, atti mancati; le questioni più futili diventano angoscianti, le più gravi s’appiattiscono; ogni cosa che lui dice o fa risulta maldestra, stonata, irresoluta. Cos’è che non funziona?”

<sup>49</sup> Ibid., p. 109. “Il mondo meno lui vorrà dire la fine dell’ansia? Un mondo in cui le cose avvengono indipendentemente dalla sua presenza e dalle sue reazioni, seguendo una loro legge o necessità o ragione che a lui non riguarda? Batte l’onda sullo scoglio e scava la roccia, un’altra onda sopravviene, un’altra, un’altra ancora; che lui ci sia o non ci sia, tutto continua ad avvenire. Il sollievo d’essere morto dovrebbe essere questo: eliminata quella macchia d’inquietudine che è la nostra presenza, la sola cosa che conta è l’estendersi e il succedersi delle cose sotto il sole, nella loro serenità impassibile. Tutto è calma o tende alla calma, anche gli uragani, i terremoti, l’eruzione dei vu

## 2 LIÇÕES E VALORES: TESTAMENTO ESTÉTICO-LITERÁRIO

*Cominciare una conferenza, anzi un ciclo di conferenze, è un momento cruciale, come cominciare a scrivere un romanzo. E questo è il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare. Il punto di partenza delle mie conferenze sarà dunque questo momento decisivo per lo scrittore: il distacco della potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole. Fino al momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a nostra disposizione il mondo, una somma di informazioni, di esperienze, di valori – il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi, il mondo come memoria individuale e come potenzialità implicita; e noi vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento: o forse più esattamente vogliamo compiere un'operazione che ci permetta di situarci in questo mondo. Abbiamo a disposizione tutti i linguaggi: quelli elaborati dalla letteratura, gli stili in cui si sono espressi civiltà e individui nei vari secoli e paesi, e anche i linguaggi elaborati dalle discipline più varie, finalizzati a raggiungere le più varie forme di conoscenza: e noi vogliamo estrarne il linguaggio adatto a dire ciò che vogliamo dire, il linguaggio che è ciò che vogliamo dire.*

Italo Calvino

## 2.1 DEFINIÇÃO E LIMITES

*Lezioni Americane*, obra póstuma de Calvino publicada em 1988, reúne cinco (das seis que deveriam ser escritas) conferências<sup>50</sup> que ele proferiria na Universidade de Harvard, em Cambridge, no estado de Massachussets. Elas fariam parte dos seminários das *Norton Lectures*, evento que se iniciara em 1925 e do qual participaram intelectuais como E.E. Cummings (1952/1953), Jorge Luis Borges (1967/1968), Octavio Paz (1971/1972), Norton Frye (1974/1975), Harold Bloom (1987/1988)

seus propósitos literários para o milênio que se iniciaria.<sup>53</sup> A iniciativa das conferências indica uma busca por definições que, por sua vez, expliquem a matéria literária e seus arranjos, indicando preocupação com a concepção de valor e estruturação literária.

As narrativas de Calvino freqüentemente tratam da temática – em suas variações: literatura *versus* natureza, silêncio *versus* palavra, ordem *versus* desordem –, por meio de uma escrita límpida e simples. Todavia os temas persistem, e as contradições persistem. Entretanto, o percurso intelectual de Calvino demonstra como é problemático e recorrente o confronto entre literatura e realidade e, logo, a busca por valores que fundamentam a matéria literária é uma tentativa de síntese das estratégias estético-literárias utilizadas na verbalização de seus questionamentos.

Giuseppe Bonura<sup>54</sup>, ao defini-lo, explica as razões pelas quais o estudo da obra calviniana é arenoso. Bonura assume a definição de “scoiattolo della penna”, proposta por Cesare Pavese na resenha a *Il sentiero dei nidi di ragno*, (1947), acrescentando que se trata de um escritor de difícil classificação dentro das categorias definidas pela crítica literária e cujas obras seguem regras estruturais e estilísticas predefinidas por ele e cujo efeito semântico é calculado e preestabelecido.

Diciamo subito, per onestà morale prima ancora che critica, che avvicinarsi al mondo poetico di Italo Calvino è come voler raggiungere una meta che non solo si sposta in avanti continuamente, ma che spesso e volentieri scarta a destra e a sinistra con una logica che sembra obbedire al famoso “principio d’indeterminazione” stabilito dal fisico Werner Karl Heisenberg.<sup>55</sup>

Bonura explica ainda que Calvino escreve seguindo seus impulsos, todavia suas obras estruturam-se sobre princípios objetivos e simultaneamente contraditórios, dos quais emergem temas dialéticos provenientes da sociedade em que ele está inserido. *Lezioni Americane*, a última obra de Calvino, resulta de um processo de reflexão teórica já contido nos ensaios de: *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società* e *Mondo Scritto e mondo non scritto*. Os ensaios

---

<sup>53</sup> A obra foi publicada no Brasil como “Seis propostas para o próximo milênio”, tradução do título em inglês dado por Calvino e exclusão da idéia de “lições americanas”, acrescentada à edição italiana e explicada por Esther Calvino.

<sup>54</sup> Giuseppe Bonura, crítico italiano, autor de *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1972.

<sup>55</sup> Ibid., p.15.

teóricos calvinianos retratam preocupação com temáticas, procedimentos e posturas, e de todos eles emerge a idéia de um Calvino atento à linguagem empregada, à ordenação sintática, à precisão vocabular, às idéias expostas e às não expostas<sup>56</sup>. A precisão na escolha dos títulos – o título “Una pietra sopra” indica finalização, e o subtítulo “discorsi di letteratura e società”, o objeto reflexivo finalizado – ou seja, tudo indica que os discursos sobre literatura e sociedade foram finalizados por Calvino na metáfora da pedra. Essa obra reuniu textos de notável importância em seu percurso intelectual, com suas reflexões sobre a função da literatura no mundo, a relação entre mundo popular e consciência intelectual, as raízes do romance, a oposição entre objetividade e subjetividade, a literatura como processo combinatório, os níveis de realidade na literatura.

Neste volume reuni textos que contêm declarações sobre poética, roteiros de percursos a serem seguidos, balanços críticos, amplas sistematizações do passado, do presente e do futuro, as quais elaborei sucessivamente e coloquei de lado durante os últimos vinte e cinco anos. A recorrente inclinação a formular programas gerais, testemunhada por estes textos, foi sempre contrabalançada pela tendência a esquecê-los rapidamente e não voltar mais a eles. É possível, portanto, perguntar a quem jamais formularia estes planos de operações: não para mim, já que, no meu trabalho pessoal de escritor, quase nunca colocava em prática aquilo que havia indicado; não para os outros, já que não tive jamais a vocação para fundador de um movimento, do promovedor ou agregador. Diria que meu objetivo podia ser aquele de estabelecer as linhas gerais que funcionassem como pressuposto para o meu trabalho e para o dos outros; que servisse como postulado de uma cultura como contexto em que se pudesse situar as obras que ainda seriam escritas.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Calvino escreve uma carta em 1973 na qual discute os pressupostos da tradução e na qual reflete sobre o papel da crítica italiana frente ao tema. Em uma das passagens, explica serem tradutores (naquela época) jovens que conhecem bem uma língua estrangeira, mas que não têm o conhecimento profundo da língua de chegada: a italiana. Ao elaborar essa consideração, é implícito que sua concepção sobre o ofício e suas palavras para o processo tradutório podem ser consideradas não apenas nesse sentido, mas também aplicadas à sua concepção de língua. “La base di reclutamento, cioè i giovani che conoscono bene o discretamente una lingua straniera, si è certo allargata; ma sempre in meno sono quelli che nello scrivere in italiano si muovono con quelle doti di agilità, sicurezza di scelta lessicale, d’economia sintattica, senso dei vari livelli linguistici, intelligenza insomma dello stile... e del saperne proporre equivalenti italiani in una prosa che si legga *come fosse stata pensata e scritta direttamente in italiano*: le doti appunto in cui risiede il singolare genio del traduttore”. I. CALVINO. *Lettere - 1940-1985*. Org. Luca Baranelli. Milano: Mondadori, 2000.

<sup>57</sup> I. CALVINO. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980. “In questo volume ho messo insieme scritti che contengono dichiarazioni di poetica, tracciati di rotta da seguire, bilanci critici, sistemazioni complessive del passato e presente e futuro, quali sono andato successivamente elaborando e mettendo da parte durante gli ultimi venticinque anni. La recorrente inclinazione a formulare dei programmi generali, testimoniata da questi scritti, è stata sempre controbilanciata dalla tendenza a dimenticarmene subito e a non tornarci più sopra. Ci si

Os textos, escritos entre 1955 e 1978, segundo as próprias indicações de Calvino no prefácio acima citado, apresentam trechos em que se lêem declarações sobre poética, coordenadas literárias, reflexões pontuais (como as que dizem respeito à *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye, e *I promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni) e outras gerais (*Le parolacce*). Segundo ele, seu objetivo era traçar as linhas gerais que servissem de pressuposto ao seu trabalho de escritor e, também, criar um contexto literário em que suas obras e a de outros autores pudessem ser situadas.

*Una pietra sopra* e *Lezioni Americane* são obras teóricas representativas de momentos distintos de Calvino. A primeira apresenta o intelectual refletindo sobre problemáticas distintas e tecendo considerações sobre temas que o atingiam, sempre tendo como foco direto a reflexão sobre literatura e sociedade. Já a segunda, elaborada dez anos após a primeira, apresenta um Calvino que define os meios (os valores por ele relacionados) pelos quais suas reflexões (os binômios que marcarão sua escrita: literatura/sociedade, silêncio/palavra) são verbalizadas: na primeira obra há a temática e, na segunda, as pilastras nas quais suas reflexões se apóiam.

*Lezioni Americane* nasce como uma obra didática: sua motivação e sua simplicidade aparente contrasta com a complexidade temática. O termo “lições” pressupõe ensino e era esse o objetivo do convite que lhe fora feito: que falasse de suas concepções e previsões como escritor. Entretanto, a definição em seis itens dos valores literários fundamentais equivale a criação de uma fórmula, que, se aplicada, poderia acabar com a que ele define “epidemia pestilenta” da linguagem. Calvino cria cinco definições, cinco valores nos quais teria se baseado para a construção de suas obras; contudo, as questões paradoxais perseguidas por ele em todos seus escritos, sejam narrativas ou ensaios teóricos, são concretas e não foram resolvidas pela linguagem exata e pontual, pela multiplicação dos efeitos de sentido, pela visualização nítida de suas

---

può dunque chiedere per chi mai li formulassi, questi piani d'operazioni: non per me, dato che nel mio lavoro personale di scrittore quasi mai mettevo in pratica ciò che avevo predicato; non per gli altri, dato che non ho mai avuto la vocazione del caposcuola, del promotore e aggregatore. Direi che il mio obiettivo poteva essere quello di stabilire delle linee generali che facessero da presupposto al lavoro mio e degli altri; di postulare una cultura come contesto in cui situare le opere ancora da scrivere”

imagens. E, logo, percebe-se de início uma relação irônica entre as *lições americanas* e as outras obras calvinianas.

A linguagem usada de modo aproximativo e casual, como comumente utilizada no dia-a-dia, o incomoda. Segundo ele, o imediatismo e o automatismo provocaram a perda da força expressiva da linguagem e transformaram o processo escrito em meras formulações genéricas e abstratas cujos significados foram diluídos<sup>58</sup>. Sua escrita e sua escolha da exatidão como meio de contenção desse processo de perda da força expressiva da língua comprovam a tese de que suas obras são estruturalmente exatas e o sentido resultante dessa escolha deve ser claro e preciso. Entretanto, ver-se-á que essa precisão vocabular e estrutural confronta-se com seus temas espinhosos e paradoxais; a linguagem será então o lado exato de um embate que se mantém insolúvel em suas obras.

A precisão literária, para ele, consistia na elaboração de um projeto de obra definido e calculado em sua estrutura e efeito, em suas imagens e na verbalização de cada uma delas. Esse seu projeto assemelha-se ao elaborado pelo contista, poeta e crítico literário americano Edgar Allan Poe em “Filosofia da Composição”<sup>59</sup>. Nessa obra, Poe explica detalhadamente o processo de composição de seu poema “O corvo”<sup>60</sup>. Segundo Poe, a concepção de um conto obedece a uma lógica e a um rigor que por ele são estabelecidos visando unicamente a um efeito de sentido predefinido, e, por fim explica, o “tom geral” de uma obra deve ser conscientemente estabelecido por meio de um plano em que as causalidades aparentes sejam precisamente calculadas.

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> “Meu mal estar advém da perda de forma que constato na vida, à qual procuro opor a única defesa que consigo imaginar: uma idéia da literatura”. I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

<sup>59</sup> Calvino cita diversos autores - modelos nos quais se pautou para escrever suas lições americanas e dentre eles está Poe.

<sup>60</sup> O. MENDES (Org. e Trad.), “O corvo”. In: Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia & ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 912.



Poe<sup>62</sup> explica ter composto “O corvo” pensando num texto que pudesse ser lido “numa só sentada” e que, para tal, deveria ter exatamente 100 versos e um estribilho que evidenciasse o efeito de sentido. A lógica de Poe é que o poema longo elimina o efeito de sentido uma vez que sua leitura fragmentada permite a interferência de outros assuntos mundanos e rompe a cadeia da totalidade. Segundo ele, há efeito poético nos poemas longos, que, porém, constituem-se como uma sucessão de efeitos breves, e, logo, parciais e rompedores da unidade de sentido artística. Assim como Poe, Calvino estabelece um projeto pormenorizado na estruturação de *Palomar*. A narrativa é estruturada no modelo ternário e permite que sua leitura seja feita na totalidade, isto é, seguindo a ordem cronológica estabelecida na obra, mas também pode ser feita uma leitura singularizada: cada texto como unidade independente de sentido e sem a necessidade de respeitar a ordem cronológica. Em ambos os casos, há efeito de sentido e não há prejuízo semântico para o leitor.

Ainda segundo Poe, “a melancolia é o mais idôneo dos tons poéticos”. É o tom mais exato da beleza e foi considerada como tal na construção de *O Corvo*. Para obter esse efeito, ele faz confluir as palavras proferidas por uma ave, considerada de mau agouro, com as indagações de um homem apaixonado em busca de sua amante morta. Para conseguir o efeito desejado, o poeta utiliza recursos estilísticos (versificação, aliteraões, assonâncias, repetições) que confirmam sua intenção semântica pré-elaborada.

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,  
Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.  
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,  
E a única palavra dita foi um nome cheio de ais —  
Eu o disse, o nome *dela*, e o eco disse aos meus ais.  
Isto só e nada mais.

*Palomar* e “O Corvo” são composições poéticas que diferem quanto à forma de estruturação: a primeira, prosa, a segunda, poema. Entretanto, as duas possuem projetos bem definidos, efeitos de sentido perfeitamente delineados e são indicativas de autores cujas obras são marcadas pela precisão lingüística e pela consciência racional em todo o processo de criação. Na primeira obra, a

---

<sup>62</sup> A alusão a Poe interessa enquanto estabelecimento de relação entre o projeto de “O corvo” e o projeto de *Palomar*. Assim como o americano estabeleceu estratégias na elaboração de seu poema, Calvino o fez na introdução de *Palomar*, ao explicar seu projeto de composição, a estrutura requerida, as mudanças realizadas.

exatidão desse processo pode ser verificada nas descrições feitas pelo senhor Palomar, no prisma de observação escolhido por ele, na focalização dada por esse senhor taciturno ao seu cotidiano. Na segunda, o efeito premeditado é obtido pela combinação dos versos e organização imagética visando o clímax da última estrofe com a planificação e construção de modo preciso:

"Profeta!", disse eu, "profeta – ou demônio ou ave preta –,  
Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais,  
Dize a esta alma entristecida, se no Éden de outra vida,  
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais  
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"  
Disse o corvo, "Nunca mais".<sup>63</sup>

Traçar o percurso teórico-narrativo entre Poe e Calvino seria uma tarefa árdua, ainda que possível. No entanto, não é o objetivo deste trabalho. Os restritos comentários concernentes a "O Corvo", de Poe, serviram apenas para ilustrar um projeto racionalmente estruturado de composição narrativa, projeto semelhante ao empreendido por Calvino na organização de *Palomar* e de *Lezioni Americane*. As citações de Poe são importantes enquanto corroboração de um projeto árduo e racional de composição literária: no primeiro, narrativo; no segundo, ensaístico.

A leitura das duas obras, identificando semelhanças e diferenças entre projetos de composição de um mesmo autor e numa mesma época é o objetivo desta dissertação e, para tanto, são necessárias as reflexões sobre os valores literários elencados por Calvino para as conferências das Charles Eliot Norton Poetry Lectures e também sobre as aventuras do senhor Palomar, personagem condutor da obra homônima.

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 907.

## 2.2 LEVEZA

*Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...*

Italo Calvino

A oposição leveza *versus* peso é a premissa da qual parte Calvino para explicar por que a primeira se constitui como um valor literário importante em sua escrita. Ele explica que no princípio de sua atividade literária, buscava a identificação com a história contemporânea, com o retrato de sua época, porém percebeu com esse processo que sua escrita era dominada pelo “peso do mundo”. A partir de então, sua atividade literária começou a pautar-se na busca de leveza para a definição de seu pensamento, na transformação dele em expressão verbal e em sua conseqüente organização pautada em arranjos sintáticos e estilísticos, visando, assim, o alcance de seus objetivos preestabelecidos.

A conferência que escreve sobre a leveza é, para ele, uma tentativa de definição global de seu trabalho ao longo de quarenta anos de produção intelectual. O meio escolhido para a demonstração de seu processo intelectual e criativo é a organização de conferências cujos temas reflitam seus valores e modelos estético-literários. Por meio da exemplificação, Calvino constrói cada conceito como uma de suas pilastras literárias; para clarificá-los, serão citados os exemplos por ele dados e seguidas as rotas por ele deixadas: as alusões ao mito de Perseu, a Ovídio, Eugenio Montale, Milan Kundera, Lucrecio, Boccaccio, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Henry James e outros.

Calvino elege Perseu, herói mítico grego, que decepou Medusa, a Górgona cujo olhar fulminante amedrontava, matava e petrificava quem a ela dirigisse o olhar, como exemplo de narrativa em que a leveza opõe-se ao peso. O herói sustenta-se sobre as nuvens com sandálias aladas e, protegido por um escudo de bronze, decepa a cabeça da Górgona. A imagem dos dois personagens míticos está em contraste e é graças ao escudo de bronze – em

que se reflete a imagem da Medusa – e à destreza obtida com o apoio em sandálias aladas que Perseu vence o monstro temido. Perseu é eleito por Calvino o herói da leveza. Suas atitudes frente a Medusa são delicadas e seus gestos, corteses. A passagem que segue exemplifica esse caráter assim como a passagem em que, após lutar e matar um monstro marinho e libertar Andrômeda, o herói deve lavar as mãos. No entanto, não há onde deixar a cabeça da Medusa e ele tem então uma atitude de extrema delicadeza:

... Perseu vence uma nova batalha, massacra a golpes de espada um monstro marinho, liberta Andrômeda. E agora trata de fazer o que faria qualquer um de nós, após uma façanha desse porte: vai lavar as mãos. Nesse caso, o problema está em onde deixar a cabeça da Medusa. E aqui Ovídio encontra versos [...] que me parecem extraordinários para expressar a delicadeza de alma necessária para ser um Perseu dominador de monstros: 'Para que a areia áspera não melindre a angüícoma cabeça, ameniza a dureza do solo com um ninho de folhas, recobre-o com algas que cresciam sob as águas, e nele deposita a cabeça da Medusa de face voltada para baixo'. A leveza de que Perseu é o herói não poderia ser melhor representada, segundo penso, do que por esse gesto de refrescante cortesia para com um ser monstruoso e tremendo, mas mesmo assim de certa forma perecível, frágil. Mas inesperado, contudo, é o milagre que se segue: em contato com a Medusa, os râmulos aquáticos se transformam em coral, e as ninfas, para se enfeitarem com ele, acorrem com râmulos e vergôntes, que aproximam da hórrida cabeça.<sup>64</sup>

A imagem da leveza vence o peso da imagem da Medusa e ainda, segundo ele, é sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu e não na recusa da realidade do mundo monstruoso em que está destinado a viver. O herói poderoso, capaz de vencer a maldição da Górgona, reflete metaforicamente a busca de Calvino em suas obras literárias: a subtração do peso das imagens e sua posterior transformação em imagens verbais.

Outro exemplo de obra em que a leveza prevalece é *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera. Segundo ele, há no romance uma mostra de

---

<sup>64</sup> I. CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit. pp.17-18. "Perseo ha vinto una nuova battaglia, ha massacrato a colpi di spada un mostro marino, ha liberato Andromeda. E ora si accinge a fare quello che ognuno di noi farebbe dopo un lavoraccio del genere: va a lavarsi le mani. In questi casi il suo problema è dove posare la testa di Medusa. E qui Ovidio ha dei versi [...] che mi paiono straordinari per spiegare quanta delicatezza d'animo sia necessaria per essere un Perseo, vincitore di mostri. 'Perché la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinita, egli rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa di Medusa a faccia in giù'. Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile. Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa."

que “tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação – as qualidades de que se compõe o romance e que pertencem a um universo que não é mais aquele do viver”. Há na obra a constatação do peso do viver, por meio das relações entre os personagens: Tomas, Sabina e Teresa. A ligação entre eles é permeada pela oposição leveza/peso. Na obra, a leveza é o instrumento capaz de vencer o peso da existência humana, e esse dilema existencial é identificado também nas obras calvinianas. A composição de um cavaleiro cuja existência consiste em uma armadura – símbolo do peso, tanto do material metálico do qual é feita quanto da função que lhe confere: proteger o corpo – é uma típica imagem em que se constitui a oposição da qual trata essa conferência. O cavaleiro Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura traz consigo a responsabilidade – o peso moral – manifestada na precisão de seu nome, na vestimenta que carrega, no tom metálico de sua voz – que contrasta “com um leve eco” –, no escudo com desenhos delicados. Entretanto, toda essa constituição grave se contrapõe à sua composição corpórea inexistente. O jogo de oposição essência *versus* aparência se dá em nível estrutural, temático e lingüístico em *O cavaleiro inexistente*.

- Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?  
A vos saiu límpida da barbela.  
- Porque não existo, sire.  
- Faltava esta! – exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.  
Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com a mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.  
- Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?  
- Com a força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> I. CALVINO. *O cavaleiro inexistente*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.10. “ - Dico a voi, ehi, paladino! – insiste Carlomagno. – Com'è che non mostrate la faccia al vostro re? La voce uscì netta dal barbazzale. – Perché io non esisto, sire. – O questa poi! – esclamò l'imperatore. – Adesso ci abbiamo in forza anche un cavaliere che non esiste! Fate un po' vedere. Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L'elmo era vuoto. Nell'armadura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno. Mah, mah! Quante se ne vedono! – fece Carlomagno. – E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete? – Con la forza di volontà, - disse Agilulfo, - e la fede nella nostra santa causa!”

No nível estrutural, o discurso direto alterna-se com o indireto; no nível temático, temos a constituição de um cavaleiro que, por sua função, deve participar de um exército e defender seu reino, mas cuja materialidade física é inexistente; no nível lingüístico, a escolha vocabular privilegia a colocação de termos cuja significação é oposta no mesmo nível semântico: “mão firme e lenta”, “armadura branca”, “cavaleiro que não existe”. Há na obra interligação vocabular, sintática e semântica, que é permeada por relações de oposição, cujo produto é sempre uma imagem bela e leve.

Prosseguindo a explicação sobre o tema, Calvino aponta para a problemática contemporânea, a mudança tecnológica que produziu o software – imagem da leveza, que é superior ao hardware, imagem do peso. Esse é inútil sem a ação daquele e a percepção que se tem de um é em função do outro. A concepção de leveza existe em função de outra sobre o peso. É na relação de oposição que elas se constituem e somente nesse paradigma se pode eleger um em detrimento do outro.

Exemplo literário também importante para Calvino é a novela sobre o poeta Guido Cavalcanti, no *Decamerão* de Boccaccio. O trecho evidenciado nas *Lezioni Americane*<sup>66</sup> retrata Cavalcanti saindo do Orto San Michele e chegando a San Giovanni, onde é cercado por um grupo de cavaleiros que o interpelam sobre a real existência de Deus. O poeta florentino, que encontra-se entre os túmulos – imagem que revela peso seja em seu caráter físico, pelo tipo de construção, seja em seu caráter representativo pelo espaço em que se encerra a vida, a “pietra sopra” colocada sobre a vida finalizada fisicamente –, é cercado por um grupo de cavaleiros que o questionam incessantemente. Cavalcanti, para

---

<sup>66</sup> “Ora, aconteceu que um dia, tendo Guido partido do Orto San Michele, pelo Corso

se livrar dos importunos, “levíssimo que era, deu um salto arrojando-se para o outro lado e, desembaraçando-se deles, lá se foi”. A saída encontrada pelo poeta para livrar-se da situação foi o caminho da leveza; o mesmo escolhido por Calvino na construção dessa conferência. Segundo ele, o salto levíssimo de Cavalcanti é a imagem que simboliza a leveza como valor literário fundamental para o milênio que se aproximava .

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados.<sup>67</sup>

A leitura e análise dos poemas de Cavalcanti são sintetizadas por Calvino, que define o sofrimento amoroso como “entidades impalpáveis que se deslocam entre alma sensitiva e alma intelectual, entre coração e mente, entre olhos e voz”. A separação em binômios, sempre evidenciada nas obras calvinianas, aqui indica o espaço de transição entre inapreensibilidade e sensações geradas pelo sentimento amoroso, e os limites do caminho percorrido por esses dois aspectos podem ser verificados na constituição dos versos de Cavalcanti por meio de uma tríplice caracterização: 1) levíssima; 2) está em movimento; 3) é um vetor de informação. Sua análise dos poemas demonstra que as escolhas lexicais de Cavalcanti privilegiam sempre a formação de uma imagem bela, precisa e leve. A linguagem literária constitui-se, então, em seu cerne, numa relação de oposição. A concepção de leveza existe por ser contraposta à concepção de peso. No mesmo processo, a idéia de precisão se configura quando confrontada com a de imprecisão. São as oposições que ajudam a delinear e compor as concepções de Calvino sobre seus valores literários, e a definição de suas “seis propostas para o próximo milênio” se apóia nesse modelo.

Ele explica ainda que a origem da literatura italiana define duas vertentes opostas: uma que produz peso na linguagem e outra que dela subtrai peso. A percepção de uma escolha lingüística em detrimento de outra se dá mediante a

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 24. “Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi , rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.”

relação de oposição que se configura no texto literário. Para Calvino, sua escritura privilegia sempre a leveza, que se constitui em processos de extrema precisão lingüística. Para Calvino, a leveza “nunca está associada ao que é vago ou aleatório”, e, valendo-se dos poemas de Cavalcanti, ele define três acepções pelas quais é possível definir a leveza:

Um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência. [...] A narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração. [...] Uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático.<sup>68</sup>

A busca por imagens mitológicas e por exemplificações em obras canônicas demonstram como Calvino buscava fundamentar seus valores literários. Por meio da análise dessas obras, ele definiu seu conceito e seus motivos para fazer da leveza uma pilastra literária em que apoiou suas narrativas. Opondo o peso do mundo à leveza que lhe é inerente, Calvino definiu uma de suas propostas para o milênio que se aproximava.

### **2.3 RAPIDEZ**



construção do valor literário, tema dessa conferência, principia-se com uma lenda sobre Carlos Magno.

Segundo ela, o imperador apaixonou-se por uma donzela e, em função da farsa de seu sentimento, deixou de lado deus compromissos reais, fato que preocupou os barões do reino. A jovem morreu repentinamente e seus súditos pensaram que o fato encerraria a paixão devastadora, porém o imperador ordenou o embalsamamento do corpo e sua transferência para o seu quarto. Ali, instaurou um rito de observação e veneração do cadáver. O arcebispo Turpino, preocupado com tal descontrole real, examinou o cadáver e encontrou na língua da jovem um anel precioso. Após a retirada do anel, Carlos Magno desinteressou-se pelo corpo da jovem, mandou sepultá-lo e o objeto de seu amor passou a ser o arcebispo que, preocupado com o fato, lançou o anel no lago Costança. Descontrolado, o imperador apaixonou-se então pelo lago e nunca mais se afastou de suas margens.

De acordo com Calvino, a lenda possui um objeto mágico – o anel – que movimenta toda a teia narrativa. Sua movimentação direciona as ações dos personagens e sua existência física é transformada em existência mágica. Além do objeto, é latente na obra a rapidez em que as ações ocorrem por meio da escolha vocabular, dos verbos indicativos de ação presentes em todo o relato: o imperador se apaixonou; a jovem morreu; ela foi embalsamada; (ela foi) transportada; o arcebispo suspeitou de um sortilégio; (o arcebispo) examinou o cadáver; Carlos Magno apaixonou-se pelo arcebispo; (o Imperador) apaixonou-se pelo lago Costança. A carga semântica de cada um desses verbos denota ações precisas e rápidas. A teia narrativa e o conceito de “rapidez” começam a delinear-se com Carlos Magno.

A rapidez para Calvino está então atrelada à concisão narrativa e à economia como meio para produzir efeito poético. Segundo ele, o processo de composição de suas *Fábulas italianas* baseou-se em documentos folclóricos que, quando lacônicos, o incitavam a exercer a economia vocabular. Esse processo era para ele um modo de “extrair o máximo de eficácia narrativa e sugestão poética” e isto é exemplificado em um trecho de uma de suas fábulas:

Um rei adoeceu. Vieram os médicos e disseram: “Majestade, se quereis curar-vos é necessário arrancar uma pena do Ogro. É um remédio difícil de arranjar, pois o Ogro come todos os cristãos que encontra.” O rei

falou a todos mas ninguém se prestou a ir. Pediu a um de seus súditos, muito fiel e corajoso, e este disse, “Eu vou”. Mostraram-lhe o caminho: “Em cima de um monte há sete cavernas; numa delas está o Ogro”. O homem lá se foi e a noite o surpreendeu no caminho. Parou numa hospedagem ...<sup>69</sup>

A narração do fato dispensa o uso de adjetivos para a composição imagética dos personagens, o encadeamento das orações respeita a ordem direta: sujeito/verbo/complemento. A fábula, nesse caso, é primariamente informativa: o narrador conta uma estória e seu objetivo parece ser o de transmitir um conhecimento e não o de transportar o leitor – o que aconteceria numa narrativa que privilegiasse a constituição das imagens – ao espaço narrativo da obra. Seu tempo narrativo respeita a ordem cronológica do fato, todavia não pontua as nuances das ações; o ritmo e o encadeamento do trecho provocam o tom desejado por Calvino: a rapidez no fluir da narrativa.

O delineamento do valor literário do qual trata esse texto é realizado por Calvino, mais uma vez, pela relação de oposição. O binômio: velocidade física/velocidade mental é um dos pontos nos quais ele se pauta para demonstrar o modo como essa pilastra literária sustenta suas obras e, para tal, alude a Giacomo Leopardi, que nas notas ao *Zibaldone* tece considerações sobre o binômio acima citado, sobre o estilo escolhido para a veiculação dessa estratégia narrativa. A transformação da velocidade física em mental e posteriormente em efeito poético-literário é o tema do qual se ocupa Calvino nessa conferência. Eis a citação do texto de *Zibaldone*, de Leopardi.

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação das idéias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua

---

<sup>69</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit., pp. 49-50. “Un Re s’ammalò. Vennero i medici e gli dissero: ‘ Senta, Maestà, se vuol guarire, bisogna che lei prenda una penna dell’Orco. È un rimedio difficile, perché l’Orco tutti i cristiani che vede se li mangia’. Il Re lo disse a tutti ma nessuno ci voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: ‘Andrò’. Gli insegnarono la strada: ‘In cima a un monte, ci sono sette buche: in una delle sette ci sta l’Orco. L’uomo andò e lo prese il buio per la strada. Si fermò in una locanda...”

colocação na frase, ou pela sua elaboração bem como pela simples supressão de outras palavras, frases etc.<sup>70</sup>

Leopardi é para Calvino o modelo de rapidez de pensamento transformado em estilo conciso nos processos de criação verbal. A imagem do cavalo como animal veloz e ágil é metaforizada por Galileu, que o equipara ao discurso<sup>71</sup>. Essa agilidade eqüestre assemelha-se à do escritor que privilegia a rapidez discursiva – e seu produto, a economia e precisão vocabular – e faz dessa estratégia seu estilo narrativo. No contexto literário, é o modo como a matéria verbal é organizada e estruturada que propicia a elaboração dos critérios (como os estabelecidos por ele para essas *lições americanas*).

A rapidez contrasta com a lentidão. A economia vocabular, a escolha precisa de verbos que enunciam ações, bem como a ausência de adjetivos propiciam, como já dito, a idéia de um fato contado rapidamente, de tempo medido e otimizado em contraposição a uma escrita que se utiliza do tempo como ferramenta de digressão; um meio para retardar os efeitos dos acontecimentos narrativos e o efeito surpresa da conclusão.

Mais uma vez, o cavaleiro Agilulfo, personagem central de *O cavaleiro inexistente*, serve como modelo narrativo para ilustração de uma concepção teórica de Calvino. O cavaleiro, após se apresentar ao imperador Carlos Magno, tenta agrupar-se aos demais paladinos, porém, já que a natureza de seu caráter não lhe permitia participar de tais conversas, não consegue fazê-lo e se distancia. A cena é descrita privilegiando a ação que ali ocorre e não há caracterização do ambiente, tampouco dos personagens que ali se encontravam.

Agilulfo deu alguns passos para misturar-se a um daqueles abrigos, depois sem motivo foi para outro, mas não se ambientou e ninguém

---

<sup>70</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit., p.55. “La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all’anima una folla d’idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l’anima in una tale abbondanza di pensieri, o d’immagini e sensazioni spirituali, ch’ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt’uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L’eccitamento d’idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec.”

<sup>71</sup> Calvino explica que para Galileu os termos *discorrer* e *discurso* denotam raciocínio dedutivo: “a rapidez, a agilidade do raciocínio, a economia de argumentos, mas igualmente a fantasia, os exemplos são para Galileu qualidades decisivas do bem pensar”. Ibid., p. 6.

ligou para ele. Permaneceu um pouco indeciso às costas de um e de outro, sem participar dos diálogos, depois colocou-se à parte.<sup>72</sup>

Prosseguindo no mesmo parágrafo, Calvino muda o tom da obra e as várias ações que ocorreram num espaço de tempo impreciso, na citação acima, são opostas às que seguirão abaixo, em que é pontuado o tempo narrativo (o anoitecer), a definição imagética da cena e as nuances que a completavam.

[...] Anoitecia; no penacho, as plumas irisadas agora pareciam ter uma única cor indistinta; mas a armadura branca despontava isolada em meio ao prado. Agilulfo, como se de repente se sentisse nu, fez o gesto de cruzar os braços e encolher os ombros.<sup>73</sup>

Esse contraste de estilo no interior de um mesmo parágrafo demonstra o quanto Calvino desejava encontrar um valor que se constituísse em contraposição a outro. É nessa relação em que consistem as escolhas calvinianas e não num julgamento de superioridade de um em detrimento do outro. Ainda que distintas, as passagens se harmonizam. Para ele, a rapidez – assim como os demais valores definidos como propostas para o milênio que se apresentava – é importante. Contudo, sua importância se concretiza enquanto se conhece a lentidão. É no estabelecimento semântico e estrutural desses dois valores contraditórios que reside a problemática de Calvino.

Calvino elege a literatura como meio único para “comunicar o diverso pelo fato de ser diverso” e, conseqüentemente, busca diferenciar a linguagem comum de seu uso estético. É o que faz em suas conferências-testamento para o milênio que se aproximava: define valores sobre os quais suas obras se estruturaram e que podem servir como propostas estético-literárias. Na conferência sobre a “rapidez”, ele confirma sua predileção pela dinâmica na atividade literária e ao fazer seu percurso intelectual evidencia sua constante busca pelo vocábulo ideal para expressar com exatidão um conceito, uma harmonização entre imagens desiguais. O caminho percorrido para se chegar a esse encontro é permeado pelos valores literários retratados nessas *lições americanas*.

---

<sup>72</sup> I.CALVINO. *O cavaleiro inexistente*. Op.cit., p. 11. “Agilulfo fece qualche passo per mischiarsi a uno di questi capannelli, por senz’alcun motivo passò a un altro, ma non si fece largo e nessuno badò a lui. Restò un po’ indeciso dietro le spalle di questo o di quello, senza partecipare ai loro dialoghi, poi si mise in disparte.”

<sup>73</sup> Ibid., p. 11. “Era l’imbrunire; sul cimiero le piume iridate ora parevano tutte d’um unico indistinto colore; ma l’armatura bianca spiccava isolata lì sul prato. Agilulfo, come se tutt’a un tratto si sentisse nudo, ebbe il gesto d’incrociare le braccia e stringersi le spalle.”

As narrativas calvinianas são normalmente curtas, parecidas com quebra-cabeças em que cada peça tem seu lugar e função predefinidos. Os arranjos literários vocabular, sintático e semântico visam a um efeito predeterminado. Suas formas narrativas são breves e aproximam-se mais do conto que do romance. A busca pelo efeito<sup>74</sup> de sentido próprio de formas breves é um de seus objetivos e, ao justificar sua preferência pelas obras curtas, Calvino explica que apenas nesse tipo de construção é possível manter a tensão que habita na expressão “única, densa, concisa, memorável” e também que a obra breve faz parte de uma tradição da literatura italiana cujo expoente maior é Giacomo Leopardi<sup>75</sup>, com as suas *Operette Morali*.

Ao concluir sua conferência narrando uma história em que Mercúrio e Vulcano se complementam por meio de suas características distintas, Calvino ratifica a posição que manteve em toda a conferência: eleger seus valores literários considerando as oposições que lhes são implícitas.

## 2.4 EXATIDÃO

*Para mim, exatidão quer dizer principalmente três coisas: um projeto de obra bem definido e calculado; a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.*

Italo Calvino

Exatidão é o terceiro valor literário das *lições americanas* e já foi predefinido por Calvino nas entrelinhas das duas conferências precedentes. A

---

<sup>74</sup> A referência a “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, feita no início desse capítulo, pode confirmar este fato.

<sup>75</sup> Leopardi será citado explicita e implicitamente em várias passagens dessas lições americanas. Ao lado de Jorge Luis Borges, Leopardi é um dos modelos de concisão e brevidade literária elencados por Calvino. As citações dos dois cânones fornecem indícios sobre suas concepções estético-literárias e acrescentam coerência à escolha calviniana dos seis valores escolhidos para as lições americanas. Ao explicar a característica de Borges que mais lhe agrada, Calvino diz: “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 correta, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos sempre inesperados e surpreendentes. Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma”. I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit., p. 63.

precisão imagética está vinculada à leveza e à dinamicidade. A conceituação que segue nessa conferência é mais uma tentativa calviniana de ordenar o processo de escrita por meio da análise de seus constituintes estruturais.

Calvino começa essa conferência com a definição de precisão para os antigos egípcios. Segundo ele, ela era representada por uma pluma que servia de peso num dos pratos de uma balança na qual se pesavam as almas. A escolha dessa imagem como premissa para a tese calviniana de que a escrita literária deve ser exata em sua escolha imagética e lexical o ajudam a continuar o processo de definição de sua concepção literária.

Ao justificar sua escolha pela exatidão como um valor a ser edificado, Calvino recorda que o mundo contemporâneo perde-se em meio à vaguidão de imagens e no automatismo lingüístico. Segundo ele, a origem desse processo é de importância secundária e o que lhe importa é construir mecanismos de contenção do que chama de “flagelo lingüístico”. A literatura é para ele o instrumento único para coibir a abstração lingüística desnecessária. Esse fenômeno certamente depende da ausência de sentido na vida do homem contemporâneo. A literatura – para Calvino, somente ela pode coibir e “criar anticorpos” – é a única possibilidade de salvação. Tem-se então nesse capítulo sua manifestação sobre a motivação para escrever as *lições americanas*. Sua existência não resulta apenas na seleção de valores literários importantes, mas numa tentativa de se instrumentalizar para combater um fenômeno que lhe incomodava.<sup>76</sup>

Calvino escreve as *lições americanas* não somente para explicar os valores literários que lhe eram importantes, mas também para buscar os instrumentos para combater manifestações na linguagem que o incomodavam. O que se nota nas obras calvinianas é que retratam seus temas por meio de binômios, de contrastes entre elementos díspares. Eleger seis valores para as conferências americanas foi o meio encontrado por Calvino para mostrar os instrumentos narrativos que utilizava na organização estético-literária de suas problemáticas humanas. O resultado desse confronto entre estratégias narrativas e binômios será visto na análise dos outros dois capítulos marcados pela ironia,

---

<sup>76</sup> Um outro ponto a ser discutido no presente trabalho é o modo como tais valores se relacionam na obra *Palomar*.

uma vez que os valores por ele escolhidos são insuficientes para resolver narrativamente as problemáticas por ele suscitadas.

Giacomo Leopardi, citado na conferência anterior, é para Calvino um modelo cujas obras são permeadas pelos mesmos valores relacionados por ele. No entanto, a “exatidão”, no *Zibaldone*, é obtida por meio da precisão na descrição do vago, ou seja, o recurso escolhido por ele foi confrontar a perspectiva oposta – imprecisão ou vaguidão, termo calviniano – por meio de sua definição minuciosa, como no trecho, escolhido por Calvino, que segue:

As palavras *longe*, *antigo* e similares são muito poéticas e agradáveis porque despertam idéias vastas e indefinidas [...] As palavras *noite*, *noturno* etc. e as descrições da noite são muito poéticas porque a noite, confundindo os objetos, só permite ao espírito conceber uma imagem vaga, indistinta, incompleta, tanto dela quanto das coisas que ela contém. Da mesma maneira *obscuridade*, *profundo* etc.<sup>77</sup>

Ao escolher vocábulos que definem o impreciso, Leopardi utiliza-se de extrema exatidão lingüística. Demonstra que a sensação do vago concretiza-se em meio ao rigor, aspecto caro a Calvino. Ela reflete também a transparência de seu estilo.<sup>78</sup> Os exemplos leopardianos são diversos nessa conferência. Ele será referência constante nas *lições americanas*. O culto à imprecisão em Leopardi e a tese sobre a exatidão em Calvino dialogam e produzem como resultado uma conferência precisa em seus objetivos: provar racional e precisamente a razão da importância dessa relação para a literatura.

Mais uma vez, Calvino constrói sua tese por meio de binômios. Nesse caso, binômios que estão na superfície da linguagem permanecem inatingíveis ainda que racionalizados por meio dos valores descritos nessa série de conferências.

Calvino privilegia a associação de imagens e a definição por meio de aproximação. A sensação obtida por esse recurso, assim como a sensação do *indefinido* apontada por ele no *L'infinito*, de Leopardi, é constituída por

---

<sup>77</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit., p.74.[Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, indefinite ...[...] Le parole *notte*, *notturmo* ecc., le descrizioni della notte sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, s di essa che di quanto essa contiene. Così *oscurità*, *profundo*, ec. ec.”

<sup>78</sup> Há em diversas passagens da obra calviniana a referência ao seu estilo conciso e à sua preocupação com a linguagem. A citação que segue, retirada de um texto de 1952, “Personaggi e nomi”, (publicado em *Mondo scritto e mondo non scritto*), demonstra sua preocupação com a escolha exata dos nomes de seus personagens e também com a organização de seus textos.

fragmentos que se unem e formam um todo coeso e significativo. Voltamos à *O cavaleiro inexistente*, já utilizado como exemplo para os dois valores precedentes, uma vez que um dos objetivos desse trabalho é mostrar como os valores escolhidos para essas conferências estão presentes na obra calviniana.

A noite, para os exércitos acampados, é regulada como o céu estrelado: os turnos de guarda, o oficial de sentinela, as patrulhas. Todo o resto, a perpétua confusão do exército em guerra, o formigueiro diurno no qual o imprevisto pode se manifestar como a fúria de um cavalo, agora silencia, pois o sono venceu a todos: guerreiros e quadrúpedes da cristandade, estes enfileirados e em pé, às vezes esfregando um casco no chão ou emitindo um breve relincho ou zurrando, aqueles finalmente livres dos elmos e das couraças, satisfeitos por se tornarem seres humanos distintos e inconfundíveis, ali estão todos roncando em unísono.<sup>79</sup>

Esse segundo capítulo mostra o ambiente em que o exército de Carlos Magno estava. Os cavaleiros haviam se apresentado ao imperador no decorrer do dia e agora descansam. A cena ocorre durante a noite e para expressar verbalmente a imagem noturna, a organização do exército naquele espaço físico, a monotonia das ações e o silêncio dominante Calvino utiliza-se de recursos sintáticos e estilísticos: a separação do espaço a ser descrito, “a noite”, na posição frasal de aposto; sua descrição por meio de orações coordenadas assindéticas, dando a idéia de repetição, uma vez que todas se referem ao mesmo sujeito “noite”. Essas imagens são confrontadas com “o formigueiro diurno” (que é definido para colaborar com a definição imagética da noite) e resultam na colocação em primeiro plano do tempo definido como “agora” no episódio narrado. A finalização com o termo “unísono” simboliza a conclusão do ciclo imagético do parágrafo e demonstra que as comparações do binômio dia/noite existiram enquanto necessárias para o desenho da primeira e enquanto prova de que um está contido no outro.

---

<sup>79</sup> I. CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, Op.cit., p.13. “La notte, per gli eserciti in campo, è regolata come il cielo stellato: i turni di guardia, l’ufficiale di scolta, le pattuglie. Tutto il resto, la perpetua confusione dell’armata in guerra, il brulichio diurno dal quale l’imprevisto può saltar fuori come l’imbizzarrirsi d’un cavallo, ora tace, poiché il sonno ha vinto tutti i guerrieri ed i quadrupedi della Cristianità, questi in fila e in piedi, a tratti sfregano uno zoccolo in terra o dando un breve nitrito o raglio, quelli finalmente sciolti dagli elmi e dalle corazze, e, soddisfatti a ritrovarsi persone umane distinte e inconfondibili, eccoli già lì tutti che russano.”



Continuando sua conferência sobre a exatidão, Calvino citará outros autores que servem de exemplo: Paul Valery<sup>80</sup>, Stéphane Mallarmé, Edgar Allan Poe e Gustave Flaubert. Autores cujas obras seguem um rigor poético modelar e que trataram da temática ordem/desordem em suas mais variadas formas: de temas à organização da matéria narrada.

A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo”.<sup>81</sup>

E essa precisão sempre conterà seu oposto em sua essência. A alusão à metáfora do cristal e da chama explicitam essa constatação para Calvino. Ele explica que o cristal representa um modelo de perfeição, pois seus fragmentos inconstantes e indefinidos refletem sempre uma constante: o reflexo da luz. Já a chama representa a “imagem da constância”, porém, em sua constituição, está uma “agitação interna”. Percebe-se o quanto uma e outra são semelhantes enquanto facetas de um mesmo processo. Entretanto, Calvino se diz partidário do cristal,<sup>82</sup> uma vez que, em suas obras, sempre procurou uma constância, ainda que em temas distintos.

Nesse momento, a conferência delinea-se claramente: a separação entre ordem e desordem; precisão e vaguidão, reflete-se em categorias de oposição na literatura. O “mondo scritto”, apesar de ser constituído pelos diversos fragmentos que compõem a linguagem, deve oferecer a sensação de totalidade. Eis a síntese calviniana desse processo:

Na verdade, minha escrita sempre se defrontou com duas estradas divergentes que correspondem a dois tipos de diversos de conhecimento: uma que se move no espaço mental de uma racionalidade desincorporada, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças; outra que se move num espaço de adequação minuciosa do escrito com o não-escrito, da totalidade do dizível com o não-dizível. São duas pulsões distintas no sentido da exatidão que jamais alcança a satisfação absoluta: em primeiro lugar, porque as línguas

---

<sup>80</sup> A propósito de Valery, Calvino dirá “Paul Valery é a personalidade que em nosso século melhor definiu a poesia com tensão para a exatidão”.I. CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit., p 81.

<sup>81</sup> Ibid., p.84. “L’opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l’esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.”

<sup>82</sup> “Quanto a mim, sempre me considerei membro do partido dos cristais, mas a página que citei não me permite esquecer o valor da chama enquanto modo de ser, forma de existência. Assim também gostaria [de] que todos os que se consideram sequazes da chama não perdessem de vista a serena e difícil lição dos cristais”. Ibid., p. 85.

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 da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável.<sup>83</sup>

## 2.5 VISIBILIDADE

*A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais.*

Italo Calvino

O quarto valor definido por Italo Calvino para suas *lições americanas* é a visibilidade, e ele busca na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, a conceituação de imagem para a sua conferência. A partir da *Divina Commedia* inicia a explicação sobre a importância das imagens visuais em suas composições. O verso 25 do Canto XVII do Purgatório “Poi piove dentro all’alta fantasia” é para Calvino aquele em que a o conceito de imaginação é definido como espaço de fantasia e imaginação e, partindo da contextualização desse verso, começa a delinear-se a concepção calviniana do conceito de visibilidade.

Dante retrata no canto acima citado a visão dos círculos do Purgatório após a dispersão da fumaça. Os personagens que ali se encontravam voltam a ser vistos e retratados por ele.<sup>84</sup> A visualização e a imaginação justificam a

---

<sup>83</sup> Ibid., p. 88. “In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte a due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d’una razionalità incorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l’altra che si muove in uno spazio gremito d’oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l’esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l’una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in più* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di *rumore* che disturba l’essenzialità dell’informazione; l’altra perché nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa *in meno* rispetto alla totalità dell’esperibile.”

<sup>84</sup> A edição da *Divina Comédia* consultada traz a seguinte explicação: “Tendo-se dissipado a fumaça, os poetas retomam o caminho e Dante tem visões representando exemplos de ira punida. Na primeira, ele vê Procne, que, por sua ira, foi transformada em rouxinol. Vê depois Aman, crucificado por ordem de Assuero, seguido por Lavínia, que chora o suicídio da mãe. E

escolha deste trecho do poeta fiorentino, uma vez que apontam para a importância da visibilidade como fio condutor da narrativa. Segundo Calvino, “O que Dante está procurando definir será portanto o papel da imaginação na *Divina Comédia*, e mais precisamente a parte visual de sua fantasia, que precede ou acompanha a imaginação verbal”. O mesmo processo é realizado por Calvino em sua conferência: definir o papel da imaginação, e sua conseqüente transformação em imagem verbal em suas obras.

Os processos imaginativos para Calvino podem ser definidos de dois modos diversos: o primeiro, que parte da palavra para chegar à imagem, e o segundo, que realiza o processo inverso: parte da imagem e chega à verbalização. O primeiro é o que realizamos quando lemos uma obra qualquer, e temos as palavras organizadas de modo a formar um todo coeso e pleno em seu efeito de sentido e, partindo dele, empreendemos a visualização da cena. O segundo processo principia-se de modo análogo – o receptor deve também dispor de mecanismos de interação com a obra, porém num processo inverso: parte da imagem, da cena visualizada e a transforma em expressão verbal. A visualização de um quadro ou de um filme é o típico exemplo de tal processo.

Outro autor utilizado por Calvino na composição de seu valor é Santo Inácio de Loyola. O fundador da Companhia de Jesus, no século XVI, possui uma biografia que inclui carreira militar seguida de dedicação e desapego ao mundo material em função de seus ideais religiosos. Sua vida religiosa foi marcada pela escrita dos *Exercícios espirituais*, obra em que recomenda a visualização de imagens religiosas predefinidas, visando com isto a educação religiosa de seus alunos. O que interessa para Calvino nos exercícios de Loyola é o processo imagético pelo qual o fiel é instruído a passar. Esse visualiza uma imagem estabelecida e é motivado, a partir dela, a produzir uma imagem interna, desencadeadora de atitudes. Há da parte de Loyola, segundo Calvino, a “visibilidade metafórica”, já que o objetivo do santo é levar os fiéis a enxergarem seus próprios pecados e refletirem sobre eles.

A citação de Dante e Santo Inácio de Loyola ajudam Calvino a pensar seu processo de transformação de imagens em expressão verbal e em como ele se

---

aparece o anjo que lhe indica a subida para o quarto círculo, o dos preguiçosos”. D.ALIGHIERI, *Divina Comédia: Purgatório*, Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2001.p. 111.

configura em suas obras.<sup>85</sup> Por meio da análise diacrônica, ele investiga a formação das imagens literárias. De acordo com ele, Dante, ao escrever “poi piove dentro all’alta fantasia”, estava concebendo suas próprias imagens como provindas de Deus. Loyola invocava as imagens representativas de religiosidade para provocar no fiel a formação de outra imagem – essa imbuída de um discurso verbal que complementaria a imagem invocada. Na literatura contemporânea, os escritores, em sua maioria, buscam suas imagens em processos mentais<sup>86</sup> e não mais na tradição literária, nos cânones.

A tradição literária conceitua a imaginação de dois modos: comunicação entre alma e mundo e instrumento para formulação de conhecimento científico. Calvino encontra na segunda concepção semelhança com seu processo de escrita. Ele diz que todas suas obras principiam-se numa imagem. Essa imagem carrega em si as próprias possibilidades de expressão verbal e, a partir do momento em que essa transmutação se inicia, são então as palavras que passam a dominar a imagem visiva. A citação abaixo exemplifica e clarifica essa afirmação.

Quando comecei a escrever histórias fantásticas, ainda não me colocava problemas teóricos; a única coisa de que estava seguro era que na origem de cada um de meus contos havia uma imagem visual [...] A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a

---

<sup>85</sup> Calvino explica nessa mesma conferência que seu processo de criação baseia-se sempre em uma imagem visiva e a partir da qual cria a expressão verbal. A origem, segundo ele, está em sua infância, quando “lia” as imagens num semanário infantil. “Meu mundo imaginário foi influenciado antes de mais nada pelas figurinhas do *Corriere dei Piccoli* [...] E mais, creio que esse período decisivo tenha sido entre os três e os seis anos, antes de aprender a ler. [...] Nos anos vinte ... ainda não havia entrado em uso na Itália o sistema de se escrever as frases dos diálogos nos balões ... (eu) passava oras percorrendo os quadrinhos de cada série de um número a outro, contando para mim mesmo mentalmente as histórias cujas cenas interpretava cada vez de maneira diferente, inventando variantes, fundindo episódios, isolando e coordenando as constantes e cada série, contaminando uma série com outra, imaginando novas séries em que personagens secundários se tornavam protagonistas”. I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, op.cit., pp. 108-109.

<sup>86</sup> Ao explicar tais processos mentais, Calvino cita Douglas Hofstadter, que diz serem as imagens literárias resultantes de uma seleção mental realizada por cada escritor. “Admitamos, por exemplo, um escritor que esteja tentando transmitir certas idéias que para ele estão encerradas sob a forma de imagens mentais. Não estando totalmente seguro de como essas imagens se harmonizam em seu espírito, vai procedendo por tentativas, exprimindo-as ora de um modo ora de outro, para chegar finalmente a uma determinada versão. Mas sabe acaso de onde tudo isso provém? Apenas de maneira vaga. A maior parte da fonte permanece, como um *iceberg*, imersa profundamente na água, fora de vista, – e ele sabe disso”. Ibid., p.103.

desenvolvê-la numa história – ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenvolver da história- ou, antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história [...]. Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão vergal flui com mais felicidade, não restando à imaginação senão seguir atrás.<sup>87</sup>

É nítida na passagem acima a posição teórica de Calvino. Ele explica que suas narrativas sempre partem de uma imagem visiva<sup>88</sup> e mais tarde as verbaliza – essa passagem para a expressão verbal ocorre pautada nos valores por ele elencados nessas *lições americanas*: linguagem precisa que defina uma imagem leve e dinâmica. Entretanto, seus processos de escritura procuram sempre conjugar “a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo”. Ele explica que, mesmo sendo verbalizadas pelo discurso e lapidadas por estratégias que somente a escrita dispõe, as imagens vivas ainda continuam a ser protagonistas de suas obras, e a linguagem verbal é seu modo de expressá-las.

Já foi mencionada em outras passagens a constituição em binômios na obra calviniana. Se pensarmos na oposição *mondo scritto/mondo non scritto* e

---

<sup>87</sup> I. CALVINO. Seis propostas para o próximo milênio, op.cit., p.104-105. “Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. [...] Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia [...]. Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro.”

<sup>88</sup> Nas *Cosmicômicas*, como o próprio Calvino explica “o ponto de partida é um enunciado extraído do discurso científico: é desse enunciado conceitual que deve nascer o jogo autônomo das imagens visuais”. Ibid., p.105.

enxergamos o primeiro como a verbalização das imagens, podemos pensar ser a imagem visiva e sua transformação em palavra (*mondo scritto*) como a imagem representando aquilo que lhe foge, o silêncio (*mondo non scritto*). A escrita, desse modo, representaria o mundo sem sua porção indescritível e, nesse ponto, podemos já afirmar que os valores por essas conferências descritos nessas conferências são importantes enquanto definidores das escolhas estilísticas calvinianas, porém insuficientes para resolver a problemática recorrente em suas obras: a oposição silêncio/palavra. A indefinição existente entre os dois pólos é o campo no qual se estabelece a narrativa calviniana, sendo o embate entre eles recorrente e utilizado como ilustração dos valores por ele elencados, e esta tensão é demonstrada em *O cavaleiro inexistente*.

Agilulfo é um cavaleiro correto e coerente em suas ações e obrigações militares e pessoais, todavia sua existência não é física. Ele se constitui de uma armadura vazia. Sua inexistência contrapõe-se à suas atitudes humanas. Já Gurdulu, constituído homem materialmente, possui características animais. Suas ações são como a dos patos que acredita cuidar e, sendo assim, é o oposto do que socialmente se espera de um ser físico e racional. Ora, há entre os dois personagens, colocados lado a lado nas páginas seguintes ao trecho aqui citado, uma relação de oposição clara, assim como é nítida a presença de um no outro: a desmaterialização de Agilulfo seria adequada para o comportamento de Gurdulu e vice-versa. Porém, ao contrapor os dois personagens, Calvino demonstra que não há resolução para os embates por ele narrados.

-Uh, os patos, os patos!- exclamava.

Movia-se um bando pelos prados que margeavam o caminho. Em meio às aves, havia um homem, mas não dava para entender o que fazia: andava de cócoras, com as mãos atrás das costas, levantando os pés de pato como um palmípede, com o pescoço duro, e dizendo: “Quá..quá..quá...”. Os patos não ligavam para ele, como se o reconhecessem enquanto um deles. E, para dizer a verdade, entre o homem e os patos o olhar não fazia grande diferença [...].<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> I. CALVINO. *O cavaleiro inexistente*. Op.cit. p.26. “Uh, le anatre, le anatre! – exclamava. Ne andava, per i prati lungo la strada, um branco. In mezzo a quelle anatre, era un uomo, ma non si capiva cosa diavolo facesse: camminava accoccolato, le mani dietro la schiena, alzando i piedi di piatto come un palmipede, col collo teso, e dicendo: - Quà... quà... quà... – Le anatre

O cavaleiro é sempre mostrado com características positivas. Sua armadura é branca, sua tenda é ordenada e confortável, não tem pensamentos ociosos, mas apenas “raciocínios determinados e exatos”. Segundo seu narrador, Agilulfo era diferente de todos os demais cavaleiros, uma vez que, ao invés de dormir e desligar-se como eles, passava as noites atento a todos os movimentos do acampamento. Era ele em tempo integral o cavaleiro “Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri do Corbentraz e Sura, armado cavaleiro de Selimpia Citeriore”.

As descrições dos dois personagens respeitam a imagem visiva do narrador que para transformá-la em expressão verbal, considera seu pensamento e sua posição frente àquela e a faz tornar-se visível também ao leitor. Nos trechos que se seguem, os dois personagens opostos – e complementares exatamente por essa característica –, personificam o que Calvino explicou ser a parte visual da imagem literária, ou seja,

A observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento..Como era possível aquele fechar de olhos, aquela perda de consciência de si próprio, aquele afundar num vazio das próprias horas e depois, ao despertar, descobrir-se igual a antes, juntando os fios da própria vida, Agilulfo não conseguia saber, e sua inveja da faculdade de dormir característica das pessoas existentes era uma inveja vaga, como de algo que não se pode nem mesmo conceber. Incomodava-o e inquietava-o mais que tudo ver pés descalços que despontavam aqui e ali da entrada das tendas, os dedões apontando para cima: durante o sono, o acampamento era o reino dos corpos, uma exposição de velha carne de Adão, cheirando ao vinho bebido e ao suor da jornada de lutas; ao passo que no umbral dos pavilhões jaziam descompostas as armaduras vazias, que os escudeiros e os fâmulos, de manhã, lustrariam e deixariam tinindo.<sup>90</sup>

---

non gli badavano nemmeno, come se lo riconoscessero per uno di loro. E a dire il vero, tra l'uomo e le anatre lo sguardo non faceva gran distacco [...]"

<sup>90</sup> I.CALVINO. *O cavaleiro inexistente*. Op.cit., p 14. “Cosa fosse quel poter chiudere gli ochhi, perdere coscienza di sé, affondare in un vuoto delle proprie ore, e por svegliandosi ritrovarsi eguale a prima, a riannodare i fili della propria vita, Agilulfo non lo poteva sapere, e la sua invidia per la facoltà di dormire propria delle persone esistenti era un'invidia vaga, come di qualcosa che non si sa nemmeno concepire.”

## 2.6 MULTIPLICIDADE

*A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização.*

Italo Calvino

O quinto valor escolhido por Calvino para suas conferências é a multiplicidade, isto é, a possibilidade da narrativa apresentar-se como enciclopédia e, logo, propiciar conhecimentos múltiplos. Para ilustrar essa premissa, ele recorre a uma citação de Carlo Emilio Gadda, que apresenta em sua obra “a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento”. Segundo Calvino, o há entre os dois a semelhança de criarem narrativas cujos sentidos funcionam como “método de conhecimento”. A escolha por Gadda já prenuncia a busca por um modelo de conhecimento científico estabelecido, ou seja, um autor cuja obra é tida por Calvino como representação do caráter múltiplo na escrita literária.

Gadda é lembrado por Calvino como engenheiro de grande competência técnica, homem apaixonado pela filosofia e cujo projeto de um sistema filosófico pautado em Spinoza e Leibniz foi descoberto após sua morte. Ao que se infere, não apenas engenheiro na profissão, mas na arte literária, uma vez que suas obras são representativas de uma das pilastras literárias elegidas por Calvino. Sua obra escolhida e citada nessa conferência é *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, obra publicada em 1946,<sup>91</sup> apresenta uma precisão lingüística que resulta na multiplicação de detalhes. Nessa obra, “de qualquer ponto que se parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro”.

Calvino grifa em Gadda sua capacidade de transformar cada ponta de narrativa em um sentido amplo, e a solução encontrada pelo último para extrapolar as fronteiras narrativas é a descrição pormenorizada de cada evento. Suas descrições – que possuem algumas formas dialetais e outras rebuscadas –

---

<sup>91</sup> Na época, Calvino apresentava-se à brigada Garibaldi e ainda não havia se graduado em Letras.



dão a magnitude de sua obra e representam, assim como um catálogo, uma variedade de níveis de sentido. Essas características da obra de Gadda podem ser verificadas em *Collezione di sabbia*, reunião de artigos de Calvino cuja temática é a idéia da coleção como meio de conhecimento. No texto homônimo – primeiro da obra –, tem-se a descrição de uma pessoa que coleciona areia. Ela viaja pelo mundo e recolhe de cada lugar uma porção de areia e a coloca num vidro. São areias diversas, procedentes das mais variadas partes do mundo. De cada um dos recipientes, uma história diversa, uma cultura particular, um conhecimento distinto, e é essa multiplicidade de conhecimento e de possibilidades de sentido que Calvino tenta definir na obra de Gadda.

Em uma exposição de coleções estranhas que aconteceu recentemente em Paris – coleções de sinos de gado, jogos de bingo, cápsulas de garrafas, apitos de barro, bilhetes ferroviários, invólucros de papel higiênico, distintivos colaboracionistas da época da ocupação, rãs embalsamadas –, a vitrine da coleção de areia é a menos evidente, mas também a mais misteriosa, aquela que parecia ter mais coisas a dizer mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas.<sup>92</sup>

Chegar ao conhecimento por meio da observação e tentar resolver as questões ontológicas que aparecem por meio dos, já citados, binômios literatura/sociedade, silêncio/palavra constitui-se uma temática recorrente na obra de Calvino.

Retornando a Gadda, sua descrição na narrativa é como um processo de deformação do mundo concreto – “conhecer é inserir algo no real; é portanto, deformar o real”. E esse descrever manifesta uma tensão voraz, resultando numa explosão narrativa de subjetividade expressa em meio à objetividade vocabular e sintática. Calvino escolhe um trecho de *La cognizione del dolore* – o título já alude à duas esferas que, unidas, indicam um tensão: o conhecimento da dor é resultado da imersão. No trecho, a tensão é manifestada na inventiva contra o pronome pessoal eu.

[...] o eu, eu!... o mais sórdido de todos os pronomes!... Os pronomes! São os piolhos do pensamento. Quando o pensamento tem piolhos, ele

---

<sup>92</sup> I. CALVINO. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984, p.5. “In un’esposizione di collezioni strane che c’è stata di recente a Parigi – collezioni di campani da mucche, di giochi di tombola, di capsule di bottiglie, di fischietti di terracotta, di biglietti ferroviari, di trottole, d’involucri di rotoli di carta igienica, di distintivi collaborazionisti dell’occupazione, di rane imbalsamate –, la vetrina della collezione di sabbia era la meno appariscente ma pure la più misterioso, quella che sembrava aver più cose da dire, pur attraverso l’opaco silenzio imprigionato nel vetro delle ampole.”

se coça como todos os que têm piolhos... e nas unhas, então... vai encontrar de novo os pronomes: os pronomes pessoais.<sup>93</sup>

O pensamento objetivo e o “eu” subjetivo estão em embate, e a pressão existentes entre os dois pólos é extrapolada, na estrutura sintática, por meio de repetições, reticências indicando o ir e vir do pensamento, as aliteraões, frases indicativas de fluxo de pensamento, já na estrutura semântica, tem-se a produção da sensação de desespero, gerada pelas estratégias sintáticas já descritas, e essa sensação é a manifestação pura do conhecimento da dor. No trecho, cada frase desencadeia uma explicação que, por sua vez, ramifica-se em outras, e é esse caráter múltiplo que atinge Calvino e o faz eleger como valor essa mesma característica.

Outro autor cuja escrita reflete tensão é Robert Musil. Calvino o define como autor que “exprimiu tensão entre exatidão matemática e a abordagem dos acontecimentos humanos”. Há em sua obra o atrito entre posições contrapostas: racionalidade – ou exatidão, em termos calvinianos – e irracionalidade, ou vaguidão, para criar também um parêntesis com a temática da terceira conferência dessas *lições americanas*.

Mas ele tinha ainda outra coisa a dizer: algo sobre os problemas matemáticos que não admitem uma solução geral, mas antes várias soluções particulares cuja combinação nos permitiria aproximar uma solução geral. Poderia acrescentar ainda que considerava desse gênero o problema da existência humana.<sup>94</sup>

Musil e Gadda são para Calvino autores cuja tensão lingüística ramifica-se em perspectivas múltiplas. As superfícies narrativas de suas obras possuem um caráter enciclopédico, uma vez que amplificam as unidades de sentido. Entretanto, ainda segundo Calvino, os dois autores, apesar de empreenderem a narrativa de maneira distinta – “Gadda, para quem a compreensão consistia em deixar-se envolver na rede de relações, e Musil, que dá a impressão de sempre compreender tudo na multiplicidade dos códigos e dos níveis sem nunca se deixar envolver” –, são semelhantes na incapacidade de resolução narrativa. As

---

<sup>93</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. Op. cit., p. 124. “... l’io, il! ... il più lúrido di tutti i pronomi! ... I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi ... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona”.

<sup>94</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit.,pp. 124-125. “Ma Ulrich era stato lì per dir altro; parlare dei problemi matematici che non consentono un soluzione generale ma piuttosto soluzioni singole che, combinate, s’avvicinano alla soluzione generale. Avrebbe potuto aggiungere che tale gli appariva anche il problema della vita umana.”

unidades de sentido multiplicadas encontram nesse procedimento sua razão de ser, e a tensão é a causa e o efeito narrativo.

Outro autor citado por Calvino em seu delineamento da multiplicidade na literatura é Marcel Proust. Ao lado dos dois autores acima citados, Calvino o situa como autor cujas obras refletem uma tensão narrativa em sua superfície lingüística e em sua estrutura temática. Sua obra enciclopédica *Recherche*<sup>95</sup> apresenta “uma multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo” e Proust obtém esse efeito ao transformar a temática da obra e sua narração múltipla num só aspecto. O todo e sua fugacidade inerente se dilatam ao encontrarem-se e é essa tensão que Calvino procura definir como um valor múltiplo, uma pilastra sobre a qual a literatura do milênio que se aproximava deveria fundamentar-se.

Na escolha por Proust, Musil e Gadda, diferentemente da empreendida nas demais conferências em que a remissão ao passado de Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca, entre outros, é recorrente, ele centra-se em autores modernos e justifica sua escolha no fato de que a literatura contemporânea tendia naquele momento à exploração dos sentidos narrativos múltiplos, posicionamento que, segundo ele, é o modo único para se compreender a fragmentação do mundo atual.<sup>96</sup>

A construção do conceito de multiplicidade se dá por meio da construção de um catálogo de autores que representam esse valor em suas obras e, desse modo, são caros a Calvino. Gustave Flaubert, Thomas Mann, Stéphane Mallarmé, Jorge Luis Borges, James Joyce, Raimond Queneau, Georges Perec são alguns dos autores modelos para Calvino. Todos eles, cada um sob uma perspectiva diversa, realizou obras cuja tensão lingüística desemboca no caráter

conhecimento se reflete em toda a teia narrativa, temática ou dos recursos lingüísticos. Cada um, ao seu modo, atingiu Calvino.

Flaubert, com sua obra *Bouvard et Pecuchet*,<sup>97</sup> é, para Calvino, “o arquétipo dos romances”. A história dos dois escriturários, “dois quixotes do cientificismo do século XIX” que copiam livros numa biblioteca, mascaram o árduo trabalho de pesquisa que empreendeu Flaubert para dar vida aos seus personagens. A simplicidade dos escriturários contrasta com o conhecimento científico (enciclopédico), com os quais eles lidam, e essa operação narrativa complexa, dramática e múltipla na profusão de sentidos, fazem de Flaubert “um romancista enciclopédico”.

O ceticismo de Flaubert, justamente com sua curiosidade infinita pelo saber humano acumulado ao longo dos séculos, são os valores que tomarão como seus os maiores escritores do século XX [...] O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio.<sup>98</sup>

Calvino prossegue exemplificando cada um dos autores que lhe são representativos de narrativas cujo conhecimento produz a multiplicidade de sentido e dentre os já citados parágrafos acima, destaca-se também Borges, que realizou, segundo Calvino, o ideal estético de Valéry da exatidão da imaginação e de linguagem, construindo obras que correspondem à rigorosa geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutível.

O autor argentino é, para Calvino, o criador de modelos de conhecimento universal. Cada obra sua contém um modelo diverso e a maestria com que realiza esses projetos contrasta com a brevidade de seus textos, característica que não atrapalha a acumulação de sentidos e a multiplicação dos fragmentos por ele condensados.

---

<sup>97</sup> “A epopéia enciclopédica dos dois autodidatas é, pois, *doublée* de uma empresa titânica paralela, levada a cabo na realidade por Flaubert em pessoa, que se transforma uma enciclopédia universal, assimilando com uma paixão não menos intensa que a de seus heróis todo o saber que eles procuram adquirir e todo aquele que lhes será vedado”. *Ibid.*, pp.129-130.

<sup>98</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit. p.130. “Lo scetticismo di Flaubert, insieme con la sua curiosità infinita per lo scibile umano accumulato nei secoli, sono le doti che verranno fatte proprie dai più grandi scrittori del secolo XX; ma per loro parlerei di scetticismo attivo, di senso del gioco e della scommessa nell’ostinazione a stabilire relazioni tra i discorsi e i metodi e i livelli. La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato il *postmodern*, un filo che – al di là di tutte le etichette – vorrei continuasse a svolgersi nel prossimo millennio.”

A brevidade de Borges é a base na qual fundamenta-se Calvino para suas composições narrativas. A forma calculada, precisa, exata em sua formulação e múltipla em sua significação caracteriza *Palomar* e Calvino, que, ao ilustrar seu conceito com os escritores aqui citados, realiza um processo de seleção de fragmentos e multiplicação de seus sentidos para, assim, demonstrar a constituição do conceito de multiplicidade em obras literárias.

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid., p.138. “Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come grande rete. Qualcuno potrà obiettare che più l’opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s’allontana da quell’unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo che siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d’esperienze, d’informazioni, di letture, d’immaginazioni? Ogni vita è un’enciclopedia, una biblioteca, un’inventario d’oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.”

### **3 CONCEITOS E AVENTURAS PALOMARIANAS**

### 3.1 VISIBILIDADE E AS FÉRIAS DE PALOMAR: DESCRIÇÃO E EFEITO ENCICLOPÉDICO

“Visibilidade”, quarto texto escrito por Calvino para as *lições americanas*, expõe o modo como ele concebia as imagens e sua importância na constituição de suas narrativas, como explicitado anteriormente. Neste capítulo, serão estabelecidas as relações entre essa conferência e a primeira sessão de Palomar, intitulada “Le vacanze di Palomar”. Nessa sessão, o personagem observa e descreve objetos e situações. A decisão de analisar essa primeira parte da obra sob o conceito de visibilidade fundamenta-se na identificação de procedimentos teóricos, explicitados por Calvino na conferência mencionada, na estrutura desses nove primeiros textos. Contudo, a escolha desse valor literário não exclui a inclusão dos outros quatro descritos nas conferências-testamento, mas apenas aponta para a prevalência deste em detrimento dos outros.

Nessa conferência, Calvino explica que suas narrativas principiam sempre na imagem. Contudo, “a lógica do raciocínio e da expressão verbal” sempre prevalece. A passagem da imagem visiva à expressão verbal é o intervalo em que reside a maestria de Calvino e também o espaço em que se posiciona o senhor Palomar para buscar a compreensão do mundo que o cerca. Em “Le vacanze di Palomar”, as experiências visivas do personagem motivam suas descrições-reflexões e são externalizadas por meio da verbalização do personagem que, ao fazê-la, empreende uma espécie de moldura de sua matéria visiva e a conseqüente nomeação dos elementos constituintes dessa imagem, intencionando apreendê-los em sua totalidade.

Conforme as indicações do próprio Calvino no índice de *Palomar*, os textos da primeira seção são interligados na medida em que discorrem sobre experiências visivas que tendem a se configurar como descrições. As experiências do senhor Palomar se configuram em tentativas de compreender o mundo por meio da observação constante de fatos cotidianos. Sua rotina é formada de silêncio, observação e descrição. O ato de descrever pressupõe a idéia de que o conhecimento se constitui à medida que é catalogado e organizado. Sendo assim, Palomar observa tanto uma onda que se separa da sua subseqüente quanto o assóvio de um pássaro. Em todas as situações, emerge a preocupação em nomear o visível, em dar palavras a esse olhar

(míope) de um senhor atento, sendo a consequência desse processo a visualização com detalhes precisos da cena observada fornecidos ao leitor.

A busca constante pela descrição indica um personagem que deseja extrapolar, por meio de palavras, múltiplos sentidos despertados por imagens. Palomar procura apreender o sentido e explicitar sensações por meio do processo descritivo: a linguagem é o modo pelo qual o personagem nomeará o mundo que o cerca e tentará padronizá-lo para assim compreendê-lo.

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.<sup>100</sup>

A leitura dos nove textos que compõem esta seção fornece indícios de seu tema principal: a importância da visualização na constituição do conhecimento. É por meio da visão que o senhor Palomar “lê” o mundo à sua volta e seus exercícios descritivos constituem sua tentativa de padronização e de catalogação do mundo observado. A análise dos trechos é essencial para a demonstração do processo de transformação de imagem em expressão verbal. Calvino, que em sua biografia relembra a época em que não era alfabetizado, diz que se divertia vendo as imagens de histórias em quadrinhos e imaginando o texto que as acompanhava<sup>101</sup>. Segundo ele, provavelmente é essa a fonte de suas histórias fantásticas como as que fundamentam a trilogia *I nostri antenati*.

Nos trechos abaixo, podem ser encontrados fragmentos dos cinco valores escolhidos por Calvino para as conferências-testamento das *lições americanas*. Entretanto, o caráter extremamente descritivo dessa primeira seção evidencia a visualização das “potencialidades implícitas” que cada imagem possui num

---

<sup>100</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p.110. “Diciamo che diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell’immaginazione letteraria: l’osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, e un processo d’astrazione, condensazione e interiorizzazione dell’esperienza sensibile, d’importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero.”

<sup>101</sup> “Passavo le ore percorrendo i cartoons d’ogni serie da un numero all’altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l’altra, immaginavo nuove serie in cui personaggi secondari diventavano protagonisti”. D. SCARPA, *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999. p.4.



processo que envolve a busca de ajustes vocabulares ideais para que haja transparência entre imagem visiva e palavra. As descrições diversas do senhor Palomar funcionam como a constituição de um espelho. Pormenorizando os detalhes do mundo físico que o rodeia, ele empreende a tarefa de demonstrar uma imagem espelhada da realidade.

Os três primeiros trechos fazem parte da seção “Palomar na praia”. Os subseqüentes, da seção “Palomar no jardim”, e os três últimos, de “Palomar contempla o céu”. Nessa primeira área temática, o personagem assume a posição de simples observador, cuja tarefa é descrever as imagens que o atingem.

O primeiro parágrafo do primeiro texto “Leitura de uma onda”, desta seção, inicia-se com a descrição pelo narrador do projeto do senhor Palomar: observar uma onda e não o movimento das ondas. O personagem deseja separar uma onda da onda sucessiva, isolando-a para assim apreender seu movimento, seu sentido. Ele é explorador do mundo que o circunda, desejoso de limitá-lo com precisão: um personagem que busca harmonia em um mundo desarmônico.<sup>102</sup> Suas tentativas de compreensão centram-se no micro, no singular, para, a partir dele, estabelecer a padronização do macro.

O mar está levemente encrespado e pequenas ondas quebram na praia arenosa. O senhor Palomar está de pé na areia e observa uma onda. Não que esteja absorto na contemplação das ondas. Não está absorto, porque sabe bem o que faz: quer observar uma onda e a observa. Não está contemplando, porque para a contemplação é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e em princípio o senhor Palomar nada tenha contra a contemplação, nenhuma daquelas três condições, todavia, se verifica para ele. Em suma, não são “as ondas” que ele pretende observar, mas uma simples onda e pronto: no intuito de evitar as sensações vagas, ele predetermina para cada um de seus atos um objetivo limitado e preciso.<sup>103</sup>

Palomar, descrito por seu narrador como homem nervoso que vive em um mundo frenético, procura de todos os modos defender-se do caos existente no

---

<sup>102</sup> “Mi misi a scrivere dei pezzetti con il solo signor Palomar, personaggio in cerca d’un’armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori.” I. Calvino. *Palomar*, op.cit., p.VI.

<sup>103</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p.7. “Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva sabbiosa. Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un’onda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa: vuole guardare un’onda e la guarda. Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d’animo adatto e un concorso di circostanze esterne adatto: e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui. Infine non sono “le onde” che lui intende guardare, ma un’onda singora e basta: volendo evitare le sensazione vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso.”

mundo e, para tanto, procura manter suas sensações sob controle. Numa destas tentativas, coloca-se frente ao mar, particulariza uma onda e passa a descrever todos os seus movimentos:

O senhor Palomar vê uma onda apontar na distância, crescer, aproximar-se, mudar de forma e de cor, revolver-se sobre si mesma, quebrar-se, desfazer-se. A essa altura poderia convencer-se de ter levado a cabo a operação a que se havia proposto e ir-se embora. Contudo, isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece às vezes suplantá-la ou acrescentar-se a ela e mesmo arrastá-la é algo muito difícil, assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la. Se então considerarmos cada onda no sentido de sua amplitude, paralelamente à costa, será difícil estabelecer até onde a frente que avança se estende contínua e onde se separa e se segmenta em ondas autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção<sup>104</sup>.

Sua visão telescópica centraliza-se num fenômeno natural único, cuja finalização impede qualquer tentativa de retrocesso. Observar o movimento de um processo finito, e, portanto, limitado e controlado é o modo pelo qual o conhecimento deve ser descrito para esse senhor silencioso. O controle das sensações vagas é imprescindível para a objetividade descritiva, e, sendo assim, as escolhas do senhor Palomar são coerentes e adequadas.

No entanto, esta observação não resulta na padronização buscada pelo

Já nesse primeiro texto, tem-se a junção de aspectos diversos que, segundo Calvino, fazem parte da constituição de uma imagem visual. A observação direta do mundo real, sua abstração e conseqüente transformação em imagem verbal é o processo em que se centra “Visibilidade” e cujos ecos são transformados em narração pelo senhor Palomar.

O senhor Palomar prossegue em seu projeto de observação e, caminhando pela praia, encontra uma banhista fazendo topless. Esta cena desencadeia um processo de questionamentos. Mais uma vez, o aspecto visivo (a imagem de um seio nu) é gerador da problemática de suas descrições, ou seja, o foco do telescópio é posicionado para a banhista, e todos os aspectos que a envolvem – os captados pela lente palomariana – são considerados.

naquela nudez, que me preocupe com ela, e isto é, no fundo, ainda uma atitude indiscreta e retrógrada.<sup>107</sup>

O personagem que apenas observava uma onda no texto anterior aqui explora as sensações que derivam da observação de algo. A visualização do seio nu desencadeia um processo de conhecimento de seus princípios morais, que, contudo, permanecem ainda superficiais, pois o processo de oposição dialética – olhar o seio normalmente como se fosse um objeto qualquer ou evitá-lo e seguir as convenções sociais – não gera uma síntese. O senhor Palomar procura em seus questionamentos a resolução para situações díspares e essa busca por um equilíbrio em suas indagações é construída por meio de uma linguagem fluida. Assim como a linguagem, os projetos de Palomar incluem a observação dos aspectos mais simples de seu cotidiano, para que, dessa forma, ele possa compreender o mundo que o cerca.

[...] Em passos decisivos avança mais uma vez em direção à moça estendida ao sol. Agora o seu olhar, lambendo voluvelmente a paisagem, deter-se-á no seio com especial cuidado, mas apressando-se em envolvê-lo num impulso de benevolência e gratidão por tudo, pelo sol e o céu [...] Isso deveria bastar para tranquilizar devidamente a banhista solitária e desobstruir o campo das ilações desviadoras. Porém, mal ele volta a aproximar-se, eis que a moça se levanta de um salto, cobre-se, e esbaforida afasta-se das insistências molestas de um sátiro. ‘O peso morto de uma tradição de maus costumes impede-a de apreciar em seu justo mérito as intenções mais esclarecidas’, conclui amargamente Palomar.<sup>108</sup>

É concreto nas passagens acima um sentimento de angústia, que provém da impossibilidade de solução para seus questionamentos. Em todas suas ações, a intenção parece ser a de apreender os instantes e aprisionar sua fugacidade, a fim de sintetizar e padronizar uma concepção. Contudo, à medida que a tessitura textual se forma, um falimento vai se desenhando. Classificar o

---

<sup>107</sup> Ibid., p.11. “io, così facendo, ostento un rifiuto a vedere, cioè anch’io finisco per rafforzare la convenzione che ritiene illecita la vista del seno, ossia istituisco una specie di reggipetto mentale, sospeso tra i miei occhi e quel petto che, dal barbaglio che me ne è giunto sui confini del mio campo visivo, m’è parso fresco e piacevole alla vista. Insomma, il mio non guardare presuppone che io sto pensando a quella nudità, me ne preoccupa e questo è in fondo ancora un atteggiamento indiscreto e retrivo”

<sup>108</sup> Ibid., pp.13-14. “A passi decisi muove ancora verso la donna sdraiata al sole. Ora il suo sguardo, lambendo volubilmente il paesaggio, si soffermerà a coinvolgerlo in uno slancio di benevolenza e gratitudine per il tutto, per il sole e il cielo [...] Questo dovrebbe bastare a tranquillizzare definitivamente la bagnante e a sgombrare il campo da illusioni fuorvianti. Ma appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei s’alza di scatto, si ricopre, sbuffa, s’allontana con scrollate infastidite delle spalle come sfuggisse alle insistenze moleste d’un satiro. Il peso morto d’una tradizione di malcostume impedisce d’apprezzare nel loro giusto merito le intenzioni più illuminate, conclude amaramente Palomar.”

mundo<sup>109</sup> por meio da observação é o modo pelo qual Calvino dá vida a um senhor que se propõe a observar os fatos mínimos do cotidiano para em seguida elaborar conceitos sobre o mundo.

A visão é o sentido que aflora desde início. Segundo Marco Belpoliti,<sup>110</sup> Calvino é um dos autores que mais dedicou atenção aos problemas visivos em suas obras. Belpoliti explica ainda que essa característica é presente não apenas na escolha dos temas, mas no modo particular com que Calvino fala, escreve e reconhece a superfície do mundo. No texto “O seio nu”, Palomar visualiza uma banhista com os seios à mostra, e é desta imagem que partem seus questionamentos. A visão suscita o diálogo com a mente, e este constituirá a matéria lingüística deste senhor taciturno.

“Muito bem”, reflete, satisfeito consigo mesmo, prosseguindo o caminho, “consegui fazer com que o seio fosse absorvido completamente na paisagem, e também que meu olhar não pesasse mais que o olhar de uma gaivota ou de um peixe.”<sup>111</sup>

O texto é construído sobre as conjecturas que indicam um provável centro, um ponto a que o senhor Palomar precisa chegar para assim compreender o mundo e cumprir seu propósito. As descrições do personagem guiam o leitor de modo a fazê-lo acreditar que mente e olhar se condensarão, darão forma às dúvidas do personagem e lhe permitirão padronizar o mundo e classificá-lo de modo a criar um itinerário de suas observações sobre ele.

Ao escrever *Palomar*, Calvino é coerente com idéias que já expressara anteriormente. O autor, que por uma década escreve no jornal *Corriere della Sera* o *Osservatorio del Signor Palomar*, publicou também *Collezione di Sabbia*, que contém um ensaio com o mesmo título. Neste texto, Calvino descreve uma coleção de minúsculos elementos da natureza, cuja aparência não despertaria, de imediato, motivação em um colecionador. O ciclo intelectual de Calvino é concluído com as conferências-testamento de *Lezioni Americane*. Nessa obra, ele descreve os valores literários que considera imprescindíveis para o próximo milênio. Estes mesmos valores podem ser reconhecidos em *Palomar*. Um

---

<sup>109</sup> O livro *Collezione di Sabbia* trata dessa temática por meio de textos em que a etiquetagem do mundo observado se constitui como problemática central.

<sup>110</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi. 1996.

<sup>111</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Op.cit. p.12. “Ecco, - riflette, soddisfatto di sé stesso, proseguendo il cammino, - sono riuscito a far sì che il seno fosse assorbito completamente dal paesaggio e che anche il mio sguardo non pesasse più che lo sguardo d'un gabbiano o d'un nasello.”

personagem que deseja conhecer a singularidade do mundo por meio da observação e descrição minuciosa parte sempre da imagem – da visibilidade<sup>112</sup> – para chegar à palavra. Há nesta obra a busca da palavra exata<sup>113</sup> para a singularidade de cada situação analisada.

Além desta indicação, Calvino, ainda em *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, recorda sua infância<sup>114</sup> e explica que, quando criança, se divertia imaginando histórias para personagens de histórias em quadrinhos publicadas no *Corriere dei Piccoli*. Ainda que fossem colocados versos sob as imagens, Calvino não sabia ainda ler e diz que não sentia falta das palavras. Ele próprio criava suas histórias e, a cada vez que lia uma delas, criava-as diferentes, fundia uma com a outra e, mesmo após ter aprendido a ler, preferia suas histórias àquelas. Tais fatos biográficos comparados a *Palomar* demonstram o quanto o personagem homônimo é semelhante ao Calvino intelectual, pois ambos priorizam as imagens e utilizam a escrita para descrevê-las.

Retornando à obra analisada, seu último parágrafo condensa um mal-estar do senhor Palomar, expresso nas atitudes do personagem. Cada vez que iniciava uma ação perante a banhista com os seios à mostra, confrontava-se com suas concepções, e o produto destes embates era sempre uma atitude desconfortável e desagradável. No último trecho, ao enxergar nitidamente a atitude de reprovação da banhista frente a todos seus questionamentos mudos, Palomar retorna e conclui triste e negativamente seu ciclo de reflexões.

Continuando suas observações, o senhor Palomar vai ao mar para nadar num fim de tarde. Ao começar seu exercício, enxerga um raio do sol refletido na água e, a partir disso, começa a meditar. Ele empreende mais uma de suas tentativas de compreensão do mundo por meio da observação de situações simples de seu cotidiano. A imagem do reflexo suscita a idéia de que este é

---

<sup>112</sup> “A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si.” I.CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit, p.104.

<sup>113</sup> “[...] Para mim, exatidão quer dizer [...] uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.” Ibid. pp.71-72.

<sup>114</sup> O assunto já foi explicitado na Introdução deste trabalho, porém pareceu importante retomá-la novamente.

uma homenagem a ele feita pelo sol e, em função deste pensamento, começam os seus questionamentos: a imagem é propriedade de todos que a enxergam ou ele é realmente um homenageado? Tem-se a impressão de que “vários Palomares” habitam dentro do personagem e todos eles tentam padronizar uma impressão visual.

“Tudo isso acontece não no mar, nem no sol”, pensa o nadador Palomar, “mas dentro de minha cabeça, nos circuitos entre os olhos e o cérebro. Estou nadando em minha mente; é apenas ali que existe esta espada de luz; e o que me atrai é precisamente isto. Este é o meu elemento, o único que poderei de certa forma conhecer.”<sup>115</sup>

Já nestes primeiros parágrafos é possível perceber a metáfora utilizada por Calvino para continuar sua escrita sobre o olhar: a espada do sol vista pelo personagem e a sua fugacidade sinalizam o olhar e mente. O primeiro, imanente

Mas será realmente a mimesis o caminho ideal? Eu havia partido da oposição inconciliável entre mundo escrito e mundo não escrito; se as suas duas linguagens se fundem, o meu raciocínio se destrói. O verdadeiro desafio para um escritor é falar do confuso nó da nossa situação usando uma linguagem que pareça transparente o suficiente para criar um sentido de alucinação, como conseguiu fazer Kafka.<sup>117</sup>

Diversas são as passagens em que se enxerga esse nó indicado por Calvino. Os temas de *Palomar* apontam sempre para dualidades (explicitadas pelo autor na apresentação da obra<sup>118</sup>) que não serão resolvidas, mas apenas constatadas, exploradas e demonstradas por meio das observações palomarianas.

Outro fato a ser observado em “A espada do sol” é que os exercícios mentais do personagem existem em função da imagem da “espada do sol”. Ela se sobressaiu em relação às inúmeras outras que certamente poderiam existir em sua mente e isso indica que há relevância nas escolhas palomarianas. Calvino, em *Collezione di Sabbia*, ao descrever uma velha senhora vestida com um quimono roxo<sup>119</sup>, diz que quando o fator cultural observado nesta situação tiver uma ordem (em seu interior), a imagem não lhe chamará mais atenção e, logo, não fará parte do universo das imagens a serem analisadas e descritas. Dentre os diversos aspectos que podem ser analisados neste texto, pode ser destacada a intenção de descrever imagens que, de algum modo, diferem das imagens comuns. A velha senhora vestida com um kimono roxo causava estranhamento em Calvino e, por isso, ele seleciona esta imagem e não outra.

---

<sup>117</sup> Ibid. p.122. “Ma sarà proprio la mimesi la via giusta? Ero partito dall’opposizione inconciliabile tra mondo scritto e non scritto; se i loro due linguaggi si fondono, il mio ragionamento crolla. La vera sfida per uno scrittore è parlare dell’intricato groviglio della nostra situazione usando un linguaggio che sembri tanto trasparente da creare un senso d’allucinazione, come è riuscito a fare Kafka.”

<sup>118</sup> “Perché da quando ho cominciato a mettere insieme questi testi mi era venuto di definire certi temi che vedevo affiorare ripetutamente, per esempio: ordine e disordine nella natura [...] silenzio e parola. Quest’ultimo era il più importante perché il personaggio Palomar aveva come suoi primi connotati da una parte il carattere taciturno e dall’altra l’applicazione a una lettura del mondo nei suoi aspetti non linguistici.” I. CALVINO. *Palomar*. Op. cit. pp.IX –VIII.

<sup>119</sup> “[...] in Giappone e certo anche per me diventerebbe un fatto normale che la gente si saluti con ripetuti profondi inchini, anche alla stazione; che molte signore, soprattutto anziane, portino il kimono col fastoso fiocco sulla schiena che forma una lieve gobba sotto il soprabito e procedano coi piccoli passi trotterellanti dei piedi biancolzati. Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a non vedere più quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie (grifo meu). I. CALVINO. *Collezione di Sabbia*. Milano: Oscar Mondadori, 1994. p.168.



Ainda segundo Calvino, o discurso literário se constitui exatamente nesta escolha de uma imagem, ou de uma escolha lexical, em detrimento de outras, e estes processos são em si geradores de sentido.

O discurso literário tende a construir um sistema de valores em que cada palavra, cada sinal é um valor existente apenas pelo fato de ter sido escolhido e fixado na página. Não poderia haver nenhuma coincidência entre duas linguagens, ma se pode ser (exatamente pelas suas extremas diversidades), um desafio, uma aposta entre elas.<sup>120</sup>

Italo Calvino, na apresentação de *Palomar*, explica ter buscado em *block notes* descrições para compor a obra e, dentre elas, a de duas tartarugas que se chocam<sup>121</sup>. O texto descreve o acasalamento entre duas tartarugas, o posicionamento que cada uma ocupa, detalha os movimentos, descreve os encontros e os desencontros em meio ao pátio de forma minuciosa e cuidadosa. São cinco parágrafos em que a cena é descrita, e a imagem é forçada a transformar-se em palavras.

O autor, em *Seis propostas para o próximo milênio*, define três pontos importantes quanto ao tema exatidão<sup>122</sup> e os segue na construção deste texto. Durante a leitura, o leitor se torna espectador de um recorte (já foi mencionada a questão do estranhamento como motivo para a descrição, da necessidade de se descrever o diferente. Quando este é incorporado no repertório cultural de quem o descreve, a imagem é despercebida e, dessa forma, não desperta o olhar) feito pelo senhor Palomar de uma realidade (o pátio), ou seja, uma seleção dentre as diversas imagens possíveis.<sup>123</sup> O movimento de acasalamento das tartarugas se apropria dessas características, desperta estranheza e, logo, é passível de uma descrição que clarifique o processo desconhecido para o senhor Palomar. É por meio da observação e da atenção

---

<sup>120</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Op.cit. p.XIV. “Il discorso letterario tende a costruire un sistema di valori, in cui ogni parola, ogni segno è un valore per il solo fatto d’esser stato scelto e fissato sulla pagina. Non ci potrebbe essere nessuna coincidenza tra i due linguaggi, ma ci può essere (proprio per la loro estrema diversità) una sfida, una scommessa tra loro.”

<sup>121</sup> “Quando vedo qualcosa che mi mette voglia di descrivere, cerco di stendere delle note *dal vero* (grifo do autor) [...] Per comporre *Palomar* sono andato a cercare questi appunti; per esempio ho trovato una descrizione di due tartarughe che si accoppiano, che è passata nel libro tale e quale.” Ibid., p.VIII.

<sup>122</sup> “[...] 1. Um projeto de obra bem definido e calculado; 2. evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis[...]; 3. uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir nuances do pensamento e da imaginação.”. I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*,. Op. cit. pp.71-72.

<sup>123</sup> Ibid., p.73.

a detalhes na descrição dos dois quelônios aquáticos que o personagem buscará a compreensão de um fato. Sua seleção vocabular límpida é o instrumento pelo qual as observações são transmitidas ao leitor.

O macho aborda a fêmea pelo lado, contornando o realce do degrau. A fêmea parece resistir ao ataque, ou pelo menos lhe opõe uma imobilidade um tanto inerte. [...] Agora parece que conseguiu colocar-se na posição correta: arremete em golpes rítmicos, pausados; a cada investida emite um arquejo, quase um grito. A fêmea está com as patas anteriores aplacadas contra o solo, o que a leva a erguer a parte traseira.<sup>124</sup>

Palomar continua suas observações e, agora, focaliza o canto dos pássaros, porém não o reconhece e, por isso, tem a impressão de que seja um elemento desordenado, algo que causa inquietação. No início do texto, o personagem é descrito como alguém privilegiado por passar o verão num lugar povoado de pássaros. Todavia esses cantos, por não serem conhecidos e identificados, prenunciam o caos imagético. O som produzido pelas aves leva o senhor Palomar a um estado de desordem mental, e todas as suas tentativas de descrevê-lo demonstram a sua necessidade de ordenar o novo para que, assim, este adquira sentido.

O senhor Palomar tem esta sorte: passa o verão num lugar onde cantam muitos pássaros.[...] os pássaros invisíveis entre os ramos despejam entorno dele um repertório das mais variadas manifestações sonoras, envolvem-no num espaço acústico irregular e descontínuo, anfractuoso, mas no qual o equilíbrio se estabelece entre os vários sons [...].<sup>125</sup>

Sabe-se pelo autor<sup>126</sup> que o binômio “ordem/desordem” constitui uma das pilastras na organização da obra, e em “O assóvio do merlo” essa intenção transparece tanto nos questionamentos como na interação entre o senhor Palomar e sua senhora. Contudo, o projeto de ordenação fracassa, uma vez que o processo descritivo é insuficiente para abranger toda a rede de significados que derivam da imagem do pássaro cantando.

---

<sup>124</sup> I. CALVINO. *Palomar*, Trad. Ivo Barroso. Op.cit. p.21. “Il maschio spinge la femmina di fianco, torno torno al rialzo del marciapiede. La femmina sembra resista all’attacco, o almeno oppone un’immobilità un po’ inerte.[...] Ora dovrebbe essere riuscito a mettersi nella posizione giusta: spinge a colpi ritmici, pausati; a ogni colpo emette un ansito, quasi un grido. La femmina sta con le zampe anteriori appiattite sul terreno, il che la porta a sollevare la parte di dietro.”

<sup>125</sup> Ibid., p.24. “Il signor Palomar ha questa fortuna: passa l’estate in un posto dove cantano molti uccelli. [...] gli uccelli invisibili tra i rami dispiegano attorno a lui un repertorio di manifestazioni sonore le più svariate, lo avvolgono in uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni [...].”

<sup>126</sup> I. CALVINO, *Palomar*. Op.cit., p. IX-VIII.

O personagem necessita reconhecer os sons, para que adquiram sentido e, desse modo, incorporá-los em suas experiências. Porém, cada tentativa de Palomar desemboca em um novo binômio, em novos pólos opostos e inconciliáveis, como silêncio/palavra. Palomar questiona todos os aspectos do canto dos pássaros por meio de perguntas cujas respostas não geram a classificação desejada. Ele não consegue descobrir se a comunicação entre as aves se realiza por meio do assobio do casal de melros ou por meio do silêncio (e se, nesse caso, o som serve para indicar o fim da “conversa” entre os pássaros).

[...] Mas, trata-se de um diálogo, ou cada melro canta para si e não para o outro? E, num caso ou noutro, trata-se de perguntas e respostas ao outro ou a si mesmo) ou de confirmar algo que é sempre a mesma coisa (a própria presença, a atribuição à espécie, ao sexo, ao território)? Talvez o valor daquela única palavra esteja no fato de ser repetida por um outro bico assoviante, de não ser esquecida durante o intervalo de silêncio. Ou, quem sabe, todo o diálogo consiste em dizer alto “estou aqui”, [...] Se for no silêncio que os melros se falam? (O assobio seria neste caso um sinal de pontuação, uma fórmula como “dito, câmbio”). Um silêncio na aparência igual a outro silêncio, poderia exprimir cem intenções diversas; [...] Ou melhor, ninguém pode entender ninguém [...].<sup>127</sup>

Em toda a extensão do texto analisado, Palomar tentará conciliar binômios num movimento de confronto para chegar a um novo conceito, para consolidar sua busca pela compreensão do mundo nos fatos cotidianos. A transformação da imagem em palavras novamente fracassa e a escrita é a representação deste fracasso, visto que as palavras não suportam as idéias palomarianas, e as esperadas respostas permanecem inatingíveis. Além das oposições citadas, surge, pela primeira vez na obra, a senhora Palomar, e o diálogo entre marido e esposa também segue insuficiente e improdutivo para qualquer pretensa padronização. Os dois estão no mesmo espaço físico, atingidos pela mesma situação, porém são incapazes de estabelecer um diálogo, de conjecturarem. Cada um permanece em seu próprio questionamento, e, assim como os binômios não se fundem num novo significado, a interação entre o casal Palomar não produz conhecimento.

---

<sup>127</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p.26. “Ma è un dialogo, oppure ogni merlo fischia per sé e non per l'altro? E in un caso o nell'altro si tratta di domande e risposte (all'altro o a se stesso) o di confermare qualcosa che è sempre la stessa cosa (la propria presenza, l'appartenenza alla specie, al sesso, al territorio)? Forse il valore di quell'unica parola sta nell'essere ripetuta da un altro becco fischiante, nel non essere dimenticata durante l'intervallo di silenzio. Oppure tutto il dialogo consiste nel dire all'altro “io sto qui.” [...] Se fosse nel silenzio che i merli si parlano? ( Il fischio sarebbe in questo caso solo un segno di punteggiatura. [...] Un silenzio, in apparenza uguale a un altro silenzio, potrebbe esprimere cento intenzioni diverse. [...] Oppure nessuno può capire nessuno.”

[...] A senhora Palomar também está no jardim, regando as plantas. E diz: “Lá estão eles” [...] “Psiu”, diz o senhor Palomar, aparentemente para impedir que a mulher os espante falando em voz alta [...].<sup>128</sup>

As reflexões palomarianas originadas na incompreensão do significado do assvio dos melros resultam num questionamento sobre a linguagem humana. O personagem reflete sobre o binômio silêncio *versus* palavra e tenta entender se é a linguagem ou a imagem que está no princípio do mundo.

Se o homem investisse no assvio tudo o que normalmente atribui à palavra, e se o melro modulasse no assvio todo o não-dito de sua condição de ser natural, eis que estaria assim realizado o primeiro passo para preencher a separação entre... entre o que e o quê? Natureza e cultura? Silêncio e palavra? O senhor Palomar espera sempre que o silêncio contenha algo além daquilo que a linguagem pode expressar.<sup>129</sup>

Prosseguindo suas observações, o senhor Palomar continua suas observações e aqui o espaço em questão é o gramado situado ao redor de sua casa. Trata-se de um lugar, segundo o narrador, artificial, uma vez que ali não deveria existir um gramado, mas uma natureza livre. A representação da natureza, ainda que constituída de seus próprios elementos – a grama –, é construída. O personagem descreve de forma detalhada o gramado e esta descrição constituirá algo semelhante a um catálogo de impressões.

Em volta da casa do senhor Palomar existe um gramado. Não se trata do lugar onde normalmente deveria haver um gramado: portanto, o gramado é um objeto artificial, composto de objetos naturais, ou seja, de grama. O gramado tem por finalidade representar a natureza, e essa representação acaba por substituir a natureza própria do lugar por uma natureza em si natural mas artificial em relação ao lugar.<sup>130</sup>

O leitor deste texto se depara com a visualização do espaço geográfico definido e determinado pela observação e sua simultânea categorização por meio deste personagem inquieto: mais uma vez, tem-se a repetição do mesmo procedimento na obra, pois Calvino cria um personagem que determina um

---

<sup>128</sup> Ibid., p.26. “La signora Palomar è in giardino anche lei che innaffia le veroniche. Dice: - Eccoli. [...] – Ssst,- fa il signor Palomar, apparentemente per impedire che sua moglie li spaventi parlando ad alta voce.”

<sup>129</sup> Ibid., p.28. “Se l’uomo investisse nel fischio tutto ciò che normalmente affida alla parola, e se il merlo modulasse nel fischio tutto il non detto della sua condizione d’essere naturale, ecco che sarebbe compiuto il primo passo per colmare la separazione tra... tra cosa e che cosa? Natura e cultura? Silenzio e parola? Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire.”

<sup>130</sup> Ibid., p.29. “Intorno alla casa del signor Palomar c’è un prato. Non è quello un posto dove naturalmente ci dovrebbe essere un prato: dunque il prato è un oggetto artificiale, composto di oggetti naturali, cioè erbe. Il prato ha come fine rappresentare la natura, e questa rappresentazione avviene sostituendo alla natura propria del luogo una natura in sé naturale ma artificiale in rapporto a quel luogo.”

objeto de análise influenciado por sua visão e utiliza-se do conceito de exatidão<sup>131</sup> lingüística para transformar a cena em palavras, para fazer de sua imagem um recorte no caráter infinito de um gramado. A preocupação com a exatidão manifesta-se na seleção vocabular e na escolha do objeto a ser descrito: uma parte do gramado. Contudo, essa precisão é mostrada como insuficiente pelo próprio personagem quando diz:

Mas contar os fios de erva é inútil, jamais se chegará a saber quantos são. Um gramado não possui limites; há uma extremidade em que a grama deixa de crescer, mas mesmo assim alguns fios apontam aqui e ali, depois de uma gleba verde densa, depois uma faixa mais rala: fazem parte ainda do gramado ou não? Mais além a vegetação rala invade o gramado: não se pode dizer o que é gramado e o que é moita.<sup>132</sup>

A busca incessante por controlar e limitar uma paisagem ilimitada indica a tentativa de Palomar de encerrar em suas estruturas mentais o aspecto contínuo e inapreensível do mundo. Assim, o fracasso da descrição palomariana é construído à medida que é tido como controlável pelo personagem. Sua conclusão ao fim do texto confirma que sua intenção de descrever o gramado é a de estabelecer conceitos que sejam aplicáveis ao universo e, logo, que possam estabelecer uma padronização da situação observada e sua conseqüente compreensão.

O personagem desloca-se para o jardim e passa a descrever os elementos que compõe esse espaço físico. Palomar, senhor inquieto e míope, utiliza-se da técnica descritiva para falar do mundo que o cerca. O personagem limita uma situação e a analisa como se a fizesse em um quadro. Quando descreve a imagem, Palomar o faz de um modo pormenorizado, como se cada detalhe do astro lhe servisse de elemento de um quadro. Cada detalhe tem uma importância na definição e descrevê-lo significa ordená-lo mentalmente, organizando as imagens que o compõem. Esse processo é realizado pelo personagem, que, ao nomear todas as nuances da “lua ao entardecer”, retrata o todo de uma imagem incompleta. Assim como um quadro que é um recorte ou uma seleção de determinada cena, o senhor Palomar recorta mentalmente uma parte do céu, um determinado horário e, a partir desse microcosmo, pretende tecer conclusões sobre o macrocosmo.

Ninguém observa a lua ao entardecer, e no entanto é nesse momento que o nosso interesse por ela seria mais necessário, já que sua existência encontra-se ainda em estado de expectativa. É uma sombra esbranquiçada que aflora do azul intenso do céu, carregado ainda de luz solar; quem nos assegura que ainda desta vez irá adquirir forma e luminosidade?<sup>134</sup>

A lua ao entardecer é descrita em todas as suas características externas (as que são vistas por Palomar), e tem-se a impressão de que ele captura um instante e o sujeita à sua mente e, em seguida, tenta transformá-lo em palavras. A estas cabe a nomeação do mundo empírico. O personagem descreve todos os instantes e é minucioso com cada tênue detalhe na coloração do céu, no modo como ele incide na imagem da lua admirada. As tonalidades do céu, que, do azul intenso, por ainda

Palomar lembra uma paisagem pintada num quadro, uma imagem impressionista<sup>135</sup> fragmentada numa operação abstrata de observação.

Nesta fase o céu é ainda algo de muito compacto e concreto, e não se pode estar seguro de que seja de sua superfície tesa e ininterrupta que se esteja destacando aquela forma redonda e alvacenta, de consistência apenas um pouco mais sólida que as nuvens, ou se, ao contrário, se trata de uma corrosão do tecido de fundo, um desmalhe da cúpula, uma brecha que se abre sobre o nada que lhe fica por trás. A incerteza é acentuada pela irregularidade da figura que de uma parte está adquirindo relevo (onde mais lhe chegam os raios do sol poente) e de outra se demora numa espécie de penumbra.<sup>136</sup>

O personagem prossegue em suas observações sobre fatos de seu cotidiano e, neste texto, decide observar planetas. O personagem míope e astigmático não recorre a um telescópio – visto que as deformações na superfície ocular o impedirão de empreender com exatidão sua tarefa e descrever o posicionamento dos planetas.

O senhor Palomar, tendo sabido que este ano durante todo o mês de abril os três planetas “externos” visíveis a olho nu (mesmo por ele, que é míope e astigmático) estarão “em oposição”, portanto visíveis por toda a noite, apressa-se em subir ao terraço.<sup>137</sup>

Ele se mantém atento aos detalhes referentes às posições dos planetas e os descreve numa tentativa de produzir conhecimento. Nesse texto, o senhor Palomar tenta dar expressão ao cosmo e observa três planetas visíveis a olho nu. Durante o processo, ele se munirá de conhecimento científico. Ele busca referência em documentos e também em teóricos do assunto, como Gian Domenico Cassini e Galileo Galilei, e se instrumentaliza com um telescópio.

É natural, para a ocasião, uma pessoa diligente como o senhor Palomar tenha consultado enciclopédias e manuais.<sup>138</sup>

É necessário focalizar os astros para que seja feita uma análise detalhada. Focalizar, selecionar e analisar é a atividade deste senhor em toda a extensão da obra. Por isso, esse texto é representativo de todo o conjunto da obra. Nele, o

---

<sup>135</sup> “A pintura deve mostrar as tonalidades que os objetos adquirem ao refletir a luz do sol num determinado momento, pois as cores da natureza mudam constantemente, dependendo da incidência da luz solar”. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Impressionismo>. Acesso em 31/5/2007.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 33. “In questa fase il cielo è ancora qualcosa di molto compatto e concreto e non si può essere sicuri se è dalla sua superficie tesa e ininterrotta che si sta staccando quella forma rotonda e biancheggiante, o se al contrario si tratta d’una corrosione del tessuto del fondo, una smagliatura della cupola, una breccia che s’apre sul nulla retrostante. L’incertezza è accentuata dall’irregolarità della figura che da una parte sta acquistando rilievo (dove più le arrivano i raggi del sole declinante), dall’altra indugia in una specie di penombra.”

<sup>137</sup> I. CALVINO. *Palomar*, Trad. Ivo Barroso. Op.cit. p.36.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 38. “Per l’occasione è naturale che una persona diligente come il signor Palomar si sia documentata di enciclopedie e manuali.”

telescópio, que dá nome ao personagem, surge pela primeira vez, e a idéia desse instrumento como um facilitador na captação exata de uma imagem longínqua dialoga ironica e concretamente com a de um senhor desejoso de apreender os instantes e de detalhá-los em sua especificidade para, em seguida, elaborar novos conceitos. Cada vez que Palomar focaliza um astro e o descreve está elaborando uma tentativa de captar a fugacidade daquele instante e transferi-la às palavras. Sua intenção é deixar em sua mente e em suas concepções todo o inapreensível da imagem que o atingia.<sup>139</sup>

Ao mudar o focalizar um outro aspecto do céu que já observava, o senhor Palomar visualiza as estrelas e essas constituem-se como as imagens motivadoras de suas observações analíticas. O narrador descreve os momentos pré-observatórios e explica todo o movimento do personagem. As explicações apontam para as ações de Palomar e para todas suas atitudes preparatórias à observação. Este movimento é idêntico ao que o personagem faria ao contemplar as estrelas. Palomar faz ainda o detalhamento da “cena” a ser observada.

Desde a última vez em que o senhor Palomar observou as estrelas já se passaram semanas ou meses; o céu mudou inteiramente; a Ursa Maior (estamos em agosto) se distendeu quase até deitar-se sobre a copa das árvores a noroeste; Arcturo desce a pique sobre o perfil da colina arrastando todo o aquilão de Boote; exatamente a oeste está Vega, alta e solitária; se Vega é aquela, essa outra sobre o mar é Altair, e lá no alto é Deneb que manda um raio frio do zênite.<sup>140</sup>

O narrador palomariano explicita as etapas que antecedem a atividade do personagem, desde a busca do espaço ideal para a observação ao instrumento utilizado para auxiliá-lo neste projeto: um mapa astronômico. Este será o guia do sr. Palomar. A miopia do personagem – doença ocular causada pelo erro de refração da luz no olho, que provoca a imprecisão das imagens distantes – atrapalha sua ação contemplativa, porém não anula sua predisposição a cumprir seu projeto de observar os planetas.

---

<sup>139</sup> Conforme a nota 36 acima.

<sup>140</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Op.cit., p. 42. “Dall’ultima volta in cui il signor Palomar ha guardato le stelle sono passate settimane o mesi; il cielo è tutto cambiato; la Grande Orsa (è agosto) si distende quasi ad accucciarsi sulle chiome degli alberi a nord-ovest; Arturo cala a picco sul profilo della collina trascinando tutto l’aquilone di Boote; esattamente a ovest è Vega, alta e solitaria; se Vega è quella, questa sopra il mare è Altair e lassù è Deneb che manda un freddo raggio dallo zenit.”



Ele explica ainda que Palomar encontra o espaço físico ideal para realizar suas observações. No entanto, como possui apenas um mapa para ajudá-lo, encontra dificuldades para descrever objetiva e nitidamente a imagem analisada. O ato de contemplar não abarca a imersão cognoscitiva na situação vista e o personagem analisa apenas a superfície estelar. É desta que deve surgir sua conceituação sobre o mundo.

A idéia de um mapa como guia para a observação das estrelas indica o processo que Palomar empreenderá; sua análise culminará na simbólica criação de um mapa da sua contemplação. Instrumento e objeto ocupam a mesma instância e o personagem é a ligação entre eles. Elencar astros, como colecionar as imagens retratadas<sup>141</sup>, será recorrente nas situações visivas palomarianas.

### 3.2 EXATIDÃO NA CONSTITUIÇÃO DA CIDADE

*Ripetersi è il sistema migliore per riuscire a capire bene quello che si è fatto. Sapere bene quello che si è fatto è l'unico modo per sapere bene quello che si vuol fare.*

Italo Calvino

A citação acima, presente na introdução de Claudio Milanini a Romanzi e Racconti, explicita o quão importante era para Calvino a repetição como busca de um modelo de escritura. A entrevista ocorre em 1965, ano em que publica *Le cosmicomiche*, contudo ecoa e deixa rastros que podem ser verificados nos valores das *lições americanas* e também nas observações-descrições de *Palomar*. Durante o período que separa a entrevista de *Palomar*, Calvino recorreu à repetição de modelos, à busca de um modelo de escritura que fosse suficiente estrutural e tematicamente para abarcar suas problemáticas e, como já manifestado neste trabalho, o realizou pautando-se em dualidades existenciais. O confronto entre homem e natureza é multiplicado em diversas facetas e a principal delas é o binômio silêncio/palavra. O mundo escrito e o mundo não escrito estão tematizados nas observações do senhor Palomar. Sua mente descreve o mundo visível, sua fala, e seu silêncio. Palomar, personagem central

---

<sup>141</sup> A idéia de colecionar impressões é explorada em *Collezione di Sabbia*. Destacamos nessa obra o ensaio homônimo, em que Calvino conta a história de uma pessoa que faz coleção de areia.

da narrativa homônima e *alter ego*<sup>142</sup> manifestado de Calvino, na segunda seção da obra, transita pela cidade e observa cenas, buscando sempre a constituição de parâmetros e a construção de um modelo que o permita compreender o mundo. Essa constituição de um modelo está fundamentada na descrição pormenorizada e exata das imagens por ele visualizadas e, desse modo, a escolha do conceito de exatidão teorizado nas *lições americanas*, como base para a análise desta segunda seção, justifica-se.

A construção da “exatidão” em *Lezioni Americane* é baseada em oposições: a leveza da pluma utilizada pelos egípcios e o peso que esta representava como poder de decisão, a linguagem precisa em sua simplicidade e a complexidade dos temas por ela retratados. O modelo literário de Calvino para tal conceito é Giacomo Leopardi. O poeta romântico é para Calvino o autor de construções que denotavam vagueza e imprecisão, e essas eram obtidas por meio de uma linguagem extremamente precisa. É no modelo leopardiano que Calvino pauta-se para definir seu conceito de precisão e mostrar a importância dele em suas obras.

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 poder ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros<sup>143</sup>

Em *Palomar*, Calvino repete não apenas o modelo leopardiano explicado acima, como dialoga diretamente com as *lições americanas*. As observações do personagem visam à definição exata e precisa de cada

---

<sup>142</sup> Em uma entrevista concedida a Lietta Tornabuoni e reproduzida por Francesca Serra, Calvino explica sua relação autobiográfica com *Palomar*. Entretanto, essa afirmação não o reduz ao personagem; apenas serve para aumentar a relação de verossimilhança na obra. “[Il signor Palomar] è una proiezione di me stesso. Questo è il libro più autobiografico che io abbia scritto, un’autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza”.

<sup>143</sup> I. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Op.cit., p. 75 “Ecco dunque cosa richiede da noi Leopardi per farci gustare la bellezza dell’indeterminato e del vago! È un’attenzione estremamente precisa e meticolosa che egli esige nella composizione d’ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell’illuminazione, dell’atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata. Dunque Leopardi, che avevo scelto come contraddittore ideale della mia apologia dell’esattezza, si rivela un decisivo testimone a favore... Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri.”

situação observada objetivando a sua compreensão. No entanto, cada tentativa de descrição pormenorizada desencadeia uma outra de igual importância e assim sucessivamente. O senhor Palomar (personagem que pensa por imagens, que é simultaneamente “occhio e mente”) se perde no labirinto de suas indagações e sua pretensa objetividade – tanto na escolha das imagens descritas quanto na exatidão de suas descrições – são insuficientes para que seja alcançado seu objetivo.

As atividades descritivas do senhor Palomar dão forma ao que Belpoliti chamou de “cartografia calviniana” como conceituação do deslocamento sobre a superfície formada pelas palavras e concepções por ele estabelecidas. A presença dessa característica em Palomar é percebida quando se observa o funcionamento da mente palomariana frente às diversas cenas observadas. Mais que realizar uma ação, o senhor Palomar empreende o desenho da trajetória de seu olhar e, ao realizá-lo, está seguindo o mapa de seus pensamentos. O próprio Calvino, na definição da exatidão, explica o desenvolver-se de sua escrita por

presença de elementos antropológicos e para a tendência dos textos se configurarem como narrativa – quando comparados aos da primeira seção –, entretanto o foco de observação dessa análise é o modo como a descrição das imagens são realizadas por meio de uma linguagem clara e precisa que resulta de um projeto narrativo calculado e bem estruturado. O resultado desse processo é a visualização de imagens nítidas, obtidas por meio da precisão vocabular. A visualidade, desse modo, é o valor que permeia as escolhas vocabulares do personagem, visando à definição imagética das cenas focalizadas pelo olharmente do personagem. O valor, que é uma das pilstras literárias nas conferências-testamento, desenha as primeiras tentativas palomarianas de compreensão do universo. Tentativa falha, mas que não anula a idéia de transparência na definição imagética. O personagem, metaforicamente, fotografa o mundo à sua frente e o descreve num suceder de instantes. O espaço físico é recortado e o tempo da ação ali visualizado é pormenorizadamente descrito.

Neste capítulo, ver-se-á a continuação deste fio lógico de análise, a identificação de alguns dos valores-testamento das *lições americanas* na constituição de *Palomar*. A análise das três seções indicam que Calvino conferiu às descrições palomarianas um caráter enciclopédico<sup>145</sup>. As observações do personagem constituem um catálogo de suas impressões e este elenco de observações detalhadas sobre o mundo físico resultará, segundo o senhor Palomar, na compreensão universal do mundo. Cada um dos 27 textos presentes na obra apresentam a tentativa palomariana de construção de um conceito único sobre o mundo que o cerca por meio do englobamento de questionamentos pautados em oposições concretas ou mentais. O senhor Palomar acredita no sucesso de seu projeto de leitura do mundo e de sua conseqüente conceitualização. O conceito de exatidão, tal qual previsto nas *lições americanas*, é, portanto, um dos recursos lingüísticos utilizados pelo personagem na busca da padronização universal.

---

<sup>145</sup> Na introdução da obra, presente na edição italiana utilizada neste trabalho, Calvino explica que esta constitui-se como uma enciclopédia, uma reunião de textos que ajudam a elaborar o seu discurso sobre o método descritivo.

A leitura do mundo empreendida em *Palomar* visa ao que Calvino chamou de envolvimento entre “olho e mente”, num processo de abstração baseado em atividades concretas.

“Ler, mais do que um exercício lógico, é um processo que envolve mente e olhos, um processo de abstração, ou melhor, de extração de concretude de operações abstratas, como reconhecer traços distintivos, fragmentar tudo aquilo que vemos em elementos mínimos, recompô-los em segmentos significativos, descobrir ao nosso redor regularidade, diferenças, recorrências, singularidade, substituições, redundâncias.”<sup>146</sup>

O envolvimento entre os pensamentos do personagem e seu olhar é um processo mental em que o rigor na análise das situações “lidas” é essencial, e esse aspecto é percebido no modo como o personagem se posiciona frente ao mundo. Há em sua postura uma preocupação com a definição exata e inconfundível do que lhe é visível. Olho e mente intrincam-se e têm suas funções definidas a partir de um projeto inicial manifestado por Calvino já na introdução à obra.

O senhor Palomar, que na seção anterior descrevia cenas presentes em espaços abertos (praia, céu e jardim), agora se desloca para a cidade, e, nos primeiros três textos, encontra-se em sua casa, em Roma, a partir de onde realiza suas descrições. O deslocamento do personagem não altera seu objetivo inicial, e suas atividades intelectuais estão focadas na descrição do espaço que o circunda. Assim como na primeira seção, são nove os textos que formam esta segunda parte e estão divididos, três a três, em o personagem no terraço de sua casa em Roma, passeando por Paris e observando animais num zoológico, também em Paris.

---

<sup>146</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi, 1996. p. 105 “Leggere, più che un esercizio logico, è un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo d’astrazione o meglio, d’estrazione di concretezza da operazioni astratte, come il riconoscere segni distintivi, frantumare tutto ciò che vediamo in elementi minimi, ricompoli in segmenti significativi, scoprire intorno a noi regolarità, differenze, ricorrenze, singolarità, sostituzioni, ridondanze.”

### 3.2.1 Palomar no jardim

O personagem está em sua casa e dirige-se ao terraço para espantar pombos que comem suas plantas e, no primeiro parágrafo, inicia a descrição da cena que vê. Suas palavras denotam pormenorizadamente a imagem que ele tem a partir do espaço em que se encontra: o terraço de sua casa. Sua visualização, assim como a de um telescópio, é privilegiada. Ele observa à distância, entretanto, por encontrar-se num ponto alto em referência às aves, consegue enxergar globalmente o movimento dos bichos, mas sua operação se consistirá em focalizar apenas os pombos comendo suas plantas.

O título “Do terraço” já indica algo que acontece a partir deste ponto de observação. Assim como o telescópio palomar está posicionado no alto de um monte, o senhor Palomar está posicionado no terraço de sua casa. Tanto instrumento quanto personagem visam a amplificar uma imagem para sua melhor visualização e, ao amplificá-la, aumentam a capacidade de detalhamento das partes que formam o todo imagético. Na narrativa, o processo descrição do posicionamento dos pássaros corresponde à construção de observações que devem, para o personagem, gerar um novo conceito.

Já no primeiro parágrafo o personagem detalha minuciosamente os movimentos dos pássaros e as ações que eles realizam:

[...] O senhor Palomar corre para o terraço a fim de espantar os pombos que estão comendo as folhas da gazânia, crivando de bicadas as plantas carnudas, agarrando-se com as patas à cascata de campânulas, lambiscando as amoras, perfurando uma a uma as folhinhas da salsa plantada num caixote junto à cozinha, escavando esgaravatando os vasos derrubando a terra e deixando as raízes à mostra, como se o único objetivo de seu vôo fosse a devastação.<sup>147</sup>

Calvino poderia ter sintetizado o trecho de modo a explicar que os pombos comiam as folhas das plantas, das amoras, da salsa. Entretanto, criou um relato pormenorizado e preciso fazendo que o a imagem vista pelo personagem seja transformada em palavras, e o leitor enxerga o recorte da cena descrito pelo personagem e essa visualização exata na forma gera um sentido não condizente

---

<sup>147</sup> I. CALVINO. *Palomar*, Trad. Ivo Barroso. Op. cit., p. 49. “Il signor Palomar corre sul terrazzo per far scappare i piccioni che mangiano le foglie della gazania, crivellano di beccate le piante grasse, s’aggrappano con le zampe alla cascata di campanule, spiluccano le more, becchettano fogliolina a fogliolina il prezzemolo piantato nella cassetta vicino alla cucina, scavano e razzolano nei vasi rovesciano fuori la terra e mettendo a judo le radici, come se il solo fine dei loro voli fosse la devastazione.”

com a expectativa existencial de compreensão. Essa construção narrativa detalhada é o fundamento em que ele se baseia para explicar seu conceito de exatidão, um valor tido como essencial na literatura, uma vez que a organização literária dos vocábulos deve primar, segundo ele, pela visualização exata da imagem descrita.

O senhor Palomar, desde o parágrafo inicial desta seção, executa “o projeto de obra bem definido e calculado”, como concebe Calvino na conferência-testamento “Exatidão” e esse projeto é visível se analisarmos atentamente suas descrições. O texto “Do terraço” estrutura-se do seguinte modo: um homem decide observar os pombos do terraço de sua casa. Para realizar esse projeto e extrair-lhe conhecimento, resolve descrever detalhadamente seus movimentos. Não há uma sucessão de ações que motivem as descrições, mas uma necessidade de compreensão a partir do que está superficialmente visível. O personagem ironicamente busca a profundidade que a conceitualização – resultante das observações – traria. Entretanto, sua busca permanece na superfície. Não há a incorporação de conhecimento.

A superfície, que é a do ponto observado e focalizado pela sua visão telescópica, é ainda percebida por ele como inatingível, ou seja, sua análise pormenorizada sobre os pássaros, sobre seus movimentos e comportamentos é declarada insuficiente para a compreensão e, nesse caso, sua análise objetiva não impediu o fracasso de seu intento.

Nada disto pode ser observado por quem move seus pés ou suas rodas sobre o pavimento da cidade. E, inversamente, daqui de baixo tem-se a impressão de que a verdadeira crosta terrestre é esta, desigual, mas compacta, mesmo quando sulcada de fraturas não se sabe de que profundidade, gretas ou poços ou crateras, cujas bordas em perspectiva aparecem agregadas como as escamas de uma pinha, e não nos ocorre ao menos perguntar o que escondem em seu fundo, porque a vista já é tanta e tão rica e variada na superfície que basta e quase chega a saturar a mente de informações e de significados. Assim pensam os pássaros, pelo menos assim pensa o senhor Palomar imaginando-se pássaro. “Só depois de haver conhecido a superfície das coisas”, conclui, “é que se pode proceder à busca daquilo que está embaixo. Mas a superfície das coisas é inexaurível.”<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 52. “Nulla di tutto questo può essere visto da chi muove i suoi piedi o le sue ruote sui selciati della città. E, inversamente, di quassù si ha l'impressione che la vera crosta terrestre sia questa, ineguale ma compatta, anche se solcata da fratture non si sa quanto profonde, crepacci o pozzi o crateri, i cui orli in prospettiva appaiono ravvicinati come scardarsi cosa nascondono nel loro fondo, perché già tanta e tanto ricca e varia è la vista in superficie che basta e avanza a

A visão, observação e análise palomariana sobre situações naturais são instrumentos pelos quais Calvino expõe suas concepções literárias. Por meio da escritura ele cria mecanismos de interação com o mundo. Palomar, pela observação constante, cria os seus mecanismos de compreensão. Personagem e autor empreendem a mesma aventura: a leitura e escrita do mundo. Ambos optam por escrever o “mundo não escrito”, por inserir o silêncio no não-silêncio, contudo, falham, uma vez que nem o personagem consegue extrair conceitualização das cenas que descreve e tampouco Calvino resolve suas problemáticas existenciais criando um personagem fundamentado em valores literários que foram por ele relacionados como essências à posteridade.

*Palomar e Lezioni Americane* são complementares nesse aspecto. Esta existe como a manifestação da consciência teórico-literária transformada em valores precisos, e, aquela, como modelo narrativo falido da consciência.

No texto seguinte, “A barriga do camaleão”, o senhor Palomar observa o animal que se coloca sobre o vidro da janela de seu terraço. As observações e descrições nesse texto focalizam o réptil e sua imobilidade. O animal, visto por meio de sua barriga, já indica uma restrição na cena observada – o terraço como um todo poderia ser analisado pelo personagem – pois somente uma parte de seu corpo, precisa e estabelecida pelo personagem como detalhe a ser descrito, é escolhida. O primeiro parágrafo ambienta, descreve e amplia, por meio de um processo de redução e focalização da imagem observada, o cenário de sua análise.

Lá está o camaleão no terraço, como acontece em todos os verões. Um ponto de observação excepcional permite ao senhor Palomar vê-lo não de dorso, como sempre estamos habituados a ver os lagartos, camaleões e lagartixas, mas de barriga. Na sala de estar da casa de Palomar há uma pequena janela-vitrine que dá para o terraço; nos patamares dessa vitrine está alinhada uma coleção de vasos *art nouveau*; à noite uma lampadazinha de setenta e cinco watts ilumina os objetos; uma planta de plumbago do muro do terraço faz pendular seus ramos celestes sobre o vidro externo; toda noite, logo ao acender-se a luz, o camaleão que mora sob as folhas embaixo desse muro se coloca sobre o vidro, no ponto onde a lampadazinha esplende, e ali permanece

---

saturare la mente d'informazioni e di significati. Così ragionano gli uccelli, o almeno così ragiona, immaginandosi uccello, il signor Palomar. 'Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, - conclude,- ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile'.



imóvel como uma lagartixa ao sol. Os insetos voam, também atraídos pela luz; o réptil, quando um inseto lhe passa ao alcance, engole-o.<sup>149</sup>

O trecho acima descrito obedece aos preceitos de exatidão previstos por Calvino nas *lições americanas*. Trata-se de projeto de obra bem definido, a descrição detalhada da barriga de um camaleão, e de evocação de imagens visuais nítidas, pois o animal está posicionado num vidro e é focalizado por uma lâmpada de exatos setenta e cinco watts. É também usada uma linguagem precisa e um léxico que traduz as nuances do pensamento e da imaginação, pois o espaço no qual está posicionado o réptil não é apenas uma janela, mas uma janela-vitrine, que indica a separação entre o espaço do observador e o do animal observado, assim como confirma a idéia da transparência e exposição características dos objetos – nesse caso, do animal – numa vitrine.

Além da focalização precisa e exata na descrição detalhada das ações do camaleão, aparece nesse texto menções à família Palomar. Senhor e senhora Palomar posicionam-se na sala de estar de sua casa para assistirem à televisão, isto é, observarem a sucessão de imagens, contextos, discursos. No entanto, abandonam esse projeto ao visualizarem o réptil sobre o vidro da janela do terraço. A percepção do casal focaliza então uma cena que pode ser descrita sob os pressupostos da exatidão. O personagem, que ao fim do texto se volta para a sucessão imagética da televisão, não consegue concentrar-se. Sua mente foi envolvida pelos detalhes característicos e precisos dos movimentos restritos do animal observado.

Nem mesmo o senhor Palomar consegue sair dali. Continua a observá-lo. Não há trégua com que se possa contar. Mesmo voltando a ligar a televisão não consegue mais que estender a contemplação dos massacres.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 53 “Sul terrazzo, come tutte le estati, è tornato il gecko. Un eccezionale punto d’osservazione permette al signor Palomar di vederlo non di schiena, come da sempre siamo abituati a vedere gechi, ramarri e lucertole, ma di pancia. Nella stanza di soggiorno di casa Palomar c’è una piccola finestra- vetrina che s’apre sul terrazzo; sui ripiani di questa vetrina è allineata una collezione di vasi *Art-Nouveau*; la sera una lampadina da 75 watt illumina gli oggetti; una pianta di plumbago dal muro del terrazzo fa penzolare i suoi rami celesti sul vetro esterno; ogni sera, appena s’accende la luce, il gecko che abita sooto le foglie su quel muro, si sposta sul vetro, nel punto dove splende la lampadina, e resta immobile come lucertola al sole. Volano i moscerini anch’essi attratti dalla luce; il rettile, quando un moscerino gli capita a tiro, lo inghiotte.”

<sup>150</sup> Ibid., p. 56. “Neanche il signor Palomar sa staccarsi di lì. Resta a fissarlo. Non c’è tregua su cui si possa contare. Anche a riaccendere la televisione, non si fa che estendere la contemplazione dei massacri.”

O terceiro texto desta primeira seção, “A invasão dos estorninhos”, é talvez a mais autobiográfica das descrições palomarianas, haja vista que Calvino morou em Roma, numa casa com terraço na praça Campo Marzio, bem próximo ao Coliseu. O senhor Palomar encontra-se na cidade durante o fim do outono e se põe a observar o movimento de pássaros que povoam a cidade nessa época. A posição de observador de pássaros, entretanto, não confere ao texto um caráter fantasioso ou utópico. A temática de tom leve (aves, movimento, leveza) confronta-se diretamente com a precisão eleita pelo personagem para descrever o posicionamento e a movimentação desses estorninhos.

Aonde vão durante o dia, que função esta parada prolongada na cidade desempenha na estratégia das migrações, o que significam para eles essas imensas congregações vespertinas, esses carrosséis aéreos como numa grande manobra ou num desfile, o senhor Palomar não chegou ainda a compreender. [...] Estando as coisas neste pé, o senhor Palomar decidiu limitar-se a observar, observar nos mínimos detalhes o pouco que consegue ver, agarrando-se às idéias imediatas que lhe são sugeridas pelo que vê.<sup>151</sup>

A mente do senhor Palomar figura nesse texto como uma máquina voraz de percepções. Todos os movimentos das aves pressupõem para ele explicações diversas. Umas conflitantes com as outras e cada qual contendo sua especificidade e logicidade. A demonstração dessas idéias ocorre por meio de uma linguagem próxima à científica. Os termos utilizados para descrever o ir-e-vir dos estorninhos no céu romano demonstram precisão vocabular e busca por definição conceitual exata, exemplificada nos trechos em que diversos discursos – entendidos como de amigos do senhor Palomar que se interessam também pelo tema – se conflitam e confluem simultaneamente. A conclusão palomariana sobre o movimento dos estorninhos é definida pela reunião num mesmo paradigma dos pareceres diversos das vozes que aparecem no texto, ou seja, opiniões díspares que são semelhantes no modo como foram verbalizadas e transformadas em imagens e cujo processo foi permeado pela atenção e pelo detalhamento na definição imagética da cena.

---

<sup>151</sup> Ibid., p. 57 “Dove vadano durante il giorno, che funzione abbia nella strategia della migrazione questa sosta prolungata in una città, cosa significhino per loro questi immensi raduni serali, questi caroselli aerei come per una grande manovra o una parata, il signor Palomar non è riuscito ancora a capirlo [...] Stando così le cose, il signor Palomar ha deciso di limitarsi a guardare, a fissare nei minimi dettagli il poco che riesce a vedere, tenendosi alle idee immediate che gli suggerisce ciò che vede.”

– Você observou como conseguem não se chocar uns com os outros mesmo quando voam juntos, mesmo quando seus percursos se entrecruzam? [...]

– Não é verdade. Já encontrei passarinhos estropiados, agonizantes ou mortos nas calçadas. [...]

– Já percebi por que à noite continuam a sobrevoar todos juntos esta parte da cidade. São como aviões que giram em cima do aeroporto até receber o sinal de pista livre para aterrar. [...]

– Vi como fazem quando descem em direção às árvores. Giram e giram no céu em espiral, depois um a um se precipitam velocíssimos em direção à árvore que escolheram para então frear bruscamente e pousar num ramo.

– Não, os congestionamentos do tráfego aéreo não podem ser um problema para eles. [...]

– Terão a vista assim tão aguda?

– Ora...

Esses telefonemasEÔWahTHRQVÇÔÔWmhTBRGÇBBCW hTGGRBCBVWöRTHRQV

descrever seu processo de preparação, suas características e sua representação na vida palomariana. A descrição da iguaria, da charcuteria, do posicionamento e das atitudes dos outros compradores que estão no local e a verbalização das sensações vivenciadas pelo personagem constituem um interessante e belo exercício descritivo.

O confit de canard é vendido em frascos de vidro, contendo cada um, segundo informa a etiqueta escrita à mão: “duas porções de pato gordo (uma coxa e uma asa), gordura de pato, sal e pimenta. Pelo líquido: um quilo e quinhentas gramas”. Na brancura espessa e fofa que atopeia os frascos se amortecem os estridores do mundo: uma sombra escura sobe do fundo e como na névoa das recordações deixa transparecer os membros esparsos do pato, desvanecido em sua própria gordura.<sup>154</sup>

A construção da visualização dessa base material da existência – o alimentar-se – é realizada por meio de explicações variadas e consistentes sobre os pressupostos incluídos na preparação do prato. Para tal, Calvino realiza a descrição dos aspectos mínimos que compõe a cena observada. Os recipientes nos quais encontram-se os alimentos: “Esperando na fila, o senhor Palomar contempla os frascos”; a disposição física das carnes: “Enxota da mente o pensamento incôngruo, ergue o olhar para o teto pesado de salames que pendem de guirlandas natalinas como frutos dos ramos nos países de cocanha”; suas impressões sobre os invólucros: “Através dos invólucros de gelatina destacam-se as grandes manchas de trufa negra postas em fila como botões na fantasia de pierrô, como nota de uma partitura”; a imagem que faz das pessoas ocupantes do mesmo espaço físico: “Incolores, opacas e carrancudas são ao contrário as pessoas que rodeiam os balcões, atendidas por empregadas vestidas de branco, mais ou menos idosas, de brusca eficiência”; e as sensações que lhe são suscitadas pelo local: “Olha em redor esperando ouvir o vibrar de uma orquestra de sabores. Não, nada vibra. Todos aqueles petiscos despertam nele recordações aproximativas e mal distintas, sua imaginação não associa de maneira instintiva os sabores às imagens e aos nomes.”

As impressões palomarianas reúnem num mesmo patamar analítico as imagens retratadas pelos trechos acima e criam um texto extremamente

---

<sup>154</sup> I. CALVINO. Palomar, Trad. Ivo Barroso, op.cit., p. 63. “Il grasso d’oca si presenta in flaconi di vetro, contenenti ognuno, a quanto dice un’etichetta scritta a mano: “due membra d’oca grassa (una zampa e un’ala), grasso d’oca, sale e pepe”. Nello spesso e soffice biancore che colma i flaconi s’attutisce lo stridore del mondo: un’ombra bruna sale dal fondo e come nella nebbia del ricordo lascia trasparire le sparse membra dell’oca, svanita nel suo grasso.”

enciclopédico, por elaborarem um catálogo detalhado de suas observações alimentares pautadas pelo prisma cultural.

O próximo texto, “O museu dos queijos”, segue a mesma linha descritiva de aspectos culturais que envolvem a culinária parisiense e, dessa vez, o senhor Palomar visita uma loja de queijos. O título, mais que no texto anterior, afirma o caráter expositivo que norteará suas descrições. A concepção da palavra museu<sup>155</sup> encaixa-se no propósito do personagem que enxerga numa vitrine de queijos, um espaço de conhecimento histórico e cultural.

O senhor Palomar está na fila de uma loja de queijos, em Paris. Quer comprar certos queijinhos de cabra que são conservados em óleo em pequenos frascos transparentes, temperados com várias ervas e especiarias. A fila dos fregueses se forma ao longo de um balcão em que estão expostos exemplares das mais insólitas e disparatadas espécies. É uma loja cujo sortimento parece querer documentar todas as formas de laticínios imagináveis; seu próprio nome, Spécialités fromagères, com aquele raro adjetivo arcaico ou regional adverte que ali se reverencia a herança de um saber acumulado por uma civilização através de toda a sua história e geografia.<sup>156</sup>

A descrição de cada queijo e das possibilidades de sensações por eles provocadas geram no senhor Palomar o proliferar de conjecturas físico-culturais. As reações suas e dos demais são captadas pelo olhar telescópico, e, portanto, preciso, do senhor Palomar, e analisadas por sua mente atenta e analítica. O processo realizado por Calvino na construção desse texto pauta-se em sua necessidade de conferir às imagens o caráter preciso que lhe é inerente, a fim de fazê-la leve e poética. Nas *lições americanas*, ao definir seu conceito de exatidão, Calvino relembra Leopardi, que, para construir a idéia de vaguidão e distância, utiliza-se de vocábulos portadores de imagens precisas que refletem exatamente os conceitos por ele almejados. Outro autor lembrado é Paul Valery, considerado pelo italiano como o melhor definidor da poesia como “tensão para a exatidão”.

---

<sup>155</sup> A palavra originalmente denominava o templo das Musas e por extensão, local em que se expunham representações artísticas. Atualmente, a palavra assumiu a concepção de espaço no qual se realizam exposições, se expõe objetos, e no qual história e cultura são preservados.

<sup>156</sup> I. CALVINO. Palomar, op. cit., p. 66. “Il signor Palomar fa la coda in un negozio di formaggi, a Parigi. Vuole comprare certi formaggini di capra che si conservano sott’olio in piccoli recipienti trasparenti, conditi con varie spezie ed erbe. La fila dei clienti procede lungo un banco dove sono esposti esemplari delle specialità più insolite e disparate. È un negozio il cui assortimento sembra vuole documentare ogni forma di latticino pensabile; già l’insegna “Specialités fromagères” con quel raro aggettivo arcaico o vernacolo avverte che qui si custodisce l’ereditarietà d’un sapere accumulato da una civiltà attraverso tutta la sua storia e geografia.”

*Palomar* também possui as características observadas nos dois autores acima citados e, ao confluir informações e saberes distintos sobre um recorte cultural, Calvino realiza seu projeto de exatidão numa obra narrativa, ainda que esse pressuposto não solucione os questionamentos palomarianos.

O pedido saboroso e elaborado que tencionava fazer lhe foge da memória; gaguez; recai no que há de mais óbvio, mais banal, mais divulgado, como se os automatismos da civilização de massa esperassem apenas aquele seu momento de incerteza para reencerrá-lo em seu poder.<sup>157</sup>

O último texto em que o senhor Palomar aparece fazendo compras na capital francesa é “O mármore e o sangue”. O personagem, que já se deslocou por uma charcuteria e uma loja de queijos, agora encontra-se em um açougue, onde põe-se a observar as carnes e o contraste visual entre a vermelhidão que lhe é própria e a brancura do espaço de mármore em que elas estão dispostas. Emerge das descrições palomarianas sobre os mais variados aspectos envolvidos na constituição de um açougue uma comicidade que provém de um rompimento lógico-temático e de uma seriedade descritivo-observativa.

[...] Uma devoção reverente por tudo o que diz respeito à carne guia o senhor Palomar, que se dispõe a comprar três bifés. Entre os mármore do açougue ele se detém como num templo, cômico de que sua existência individual e a cultura a que ele pertence são condicionantes desse lugar.<sup>158</sup>

O caráter cômico deste trecho ajuda no projeto do personagem de descrição detalhada de um recorte situacional pautado nos já citados pressupostos da exatidão presentes nas *lições americanas*. A veia cômica desse texto destaca-se e é funcional e essencial na definição dos parâmetros enciclopédicos e culturais que fazem da alimentação a base material da existência humana.

A obra *Calvino e il comico*, reunião de textos de colóquios calvinianos, apresenta, nos dez textos publicados, perspectivas de diversos intelectuais sobre a presença da comicidade nas obras de Italo Calvino. Já na introdução, Stefano

---

<sup>157</sup> Ibid., p. 69. “L’ordinazione elaborata e ghiotta che aveva intenzione di fare gli sfugge dalla memoria; balbetta; ripiega sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato, come se gli automatismi della civiltà di massa non aspettassero che quel suo momento d’incerteza per riafferrarlo in loro balia.”

<sup>158</sup> Ibid., p. 70. “Una devozione reverente per tutto ciò che riguarda la carne guida il signor Palomar che s’accinge a comprare tre bistecche. Tra i marmi della macelleria egli sosta come in un tempio, conscio che la sua esistenza individuale e la cultura cui egli appartiene sono condizionate da questo luogo.”

Beccastrini explica ser Calvino “não apenas um grande escritor cômico, mas também um profundo pensador sobre o tema e para o qual dedicou mais de uma reflexão”.<sup>159</sup> A comicidade que emerge do pensamento palomariano, por ser filtrada por seu silêncio, é envolta pela sensação de melancolia. Personagem solitário, ao se movimentar por lojas de alimentação parisienses, o senhor Palomar busca a padronização dos diversos aspectos culturais envolvidos nas situações observadas, entretanto, as conjecturas elaboradas por ele, não sendo direta e imediatamente lógicas, conferem o caráter cômico ao texto.

Diz-se que aÇWuhTHRQVÇCWzhTNRÔNVENW-hTNRGEÔBBWshÇHNWshTBWehT

Ulrich Schulz-Buschhaus, em “Calvino e il comico delle idee”<sup>161</sup>, no mesmo *Calvino e il comico*, explica que a comicità calviniana deriva da influência de Gustave Flaubert. Segundo o intelectual austríaco, Palomar, fruto do último Calvino, é um texto em que o “pessimismo da inteligência” característico de suas primeiras obras é sobreposto pelo “otimismo da vontade”, realizando, dessa forma, um processo em que a impossibilidade de compreensão da vida sob uma perspectiva objetiva transforma-se na temática palomariana. Contudo, essa transformação engloba a certeza da impossibilidade, e, conseqüentemente, o aspecto cômico que emerge de *Palomar* pode ser considerado como a comicità calviniana sobre suas próprias idéias.

### 3.2.3 Palomar no zôo

A terceira parte referente ao movimentar-se do senhor Palomar pela cidade retrata-o passeando por zoológicos e observando três animais distintos: uma girafa, um gorila e um iguana. Nos três textos, é evidente a estratégia calviniana chamada por Marco Belpoliti de “fotografia da realidade”. O senhor Palomar fotografa a realidade no qual está inserido por meio da descrição pormenorizada dos aspectos que lhe são visíveis ou imagináveis, e o realiza por meio da visão míope que conseqüente e ironicamente o obriga a utilizar as lentes artificiais de seus óculos – como as lentes do telescópio –. As cenas “fotografadas” por ele nesses três últimos textos são representativas da oposição entre simplicidade imagética e complexidade descritiva.

O primeiro texto, “A corrida das girafas”, traz o senhor Palomar no zoológico de Vincennes, na França, descrevendo a corrida entre girafas

---

<sup>161</sup> “[...]Ben più marcata e probabilmente più consapevole appare invece la presenza flaubertiana nei testi dell’ultimo Calvino. Penso anzitutto al caso di Palomar, a un testo cioè in cui quel “pessimismo dell’intelligenza” scongiurato e combattuto nell’opera giovanile iresce a prender apertamente (e tristemente) il sopravvento sull’ottimismo della volontà”. Se per il Calvino degli anni cinquanta “l’impossibilità di comprendere lavita in uno schema razionale” fu “il motivo di fondo che serpeggia nella grande narrativa dalla metà dell’Ottocento in poi”, questo motivo è infine divenuto esplicitamente calviniano, impregnando di sé la lunga serie delle disavventure intellettuali del signor Palomar. Solo che il registro in cui l’esperienza della “sconfitta” e della “vanità della storia” viene formulata non è più quello della “grande narrativa” ottocentesca, ma il registro, decisamente marginale nell’Ottocento, dell’ultimo Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*. Ne consegue che l’estremo disincanto di *Palomar*, piuttosto di cercare un’intonazione tragica, si limita consapevolmente al tono medio di un amaro “comique d’idées”. CLERICI, L.; FALCETTO, B. (org) *Calvino e il comico*, op.cit., p. 9.



enjauladas. Sua atenção volta-se ao movimento de cada uma delas, às explicações possíveis sobre o comportamento que apresentam, às características físicas que lhes são particulares.

[...] O senhor Palomar não se cansa de observar a corrida das girafas, fascinado pela desarmonia de seus movimentos. Não chega a concluir se galopam ou se trotam, porque o passo das patas posteriores não tem nada a ver com o das anteriores. As patas anteriores, desconjuradas, se retraem até o peito e se desdobram até o solo, como se estivessem indecisas sobre qual das muitas articulações devam dobrar naquele determinado segundo.<sup>162</sup>

No decorrer dos dois parágrafos que apresentam as descrições das girafas, é visíveis a especificidade vocabular, e o condensamento das imagens num movimento de formação conceitual pautada em segmentos imagéticos é a característica principal que aparece no texto. A precisão palomariana em descrever e encadear as partes que totalizam a cena visualizada ajuda a delinear a postura do personagem diante da constituição da imagem de cidade.

O texto seguinte, “O gorila albino”, apresenta desenvolvimento semelhante ao anterior. Também aqui, o senhor Palomar encontra-se em um zoológico, o de Barcelona, e põe-se a observar uma espécie única de gorila albino existente no mundo. O personagem, que procura observar atentamente o animal, inicia um processo de questionamento sobre a solidão vivenciada por uma espécie que não possui semelhante e cuja singularidade desperta a curiosidade não apenas do senhor Palomar, mas de outros possíveis observadores. Copito de Nieve, nome do gorila albino, é circundado por uma parede de vidro e, sendo assim, é descrito na diversidade de detalhes que o caracterizam.

[...] Copito de Nieve (“Floco de Neve”, assim o chamam) é uma montanha de carne e pêlo branco. Sentado e encostado numa parede está tomando sol. A máscara facial é de um róseo humano, sulcada de rugas; até mesmo o peito mostra uma pele glabra e rósea, como a dos homens da raça branca. Aquele rosto de trações enormes, de gigante triste, às vezes se volta para a multidão dos visitantes além do vidro, a menos de um metro dele, um lento olhar prenhe de desolação, de paciência e enfado, um olhar que exprime toda a resignação de ser o que é, único exemplar no mundo de uma forma não escolhida, não amada, toda a fadiga de carregar sua própria singularidade, toda a

---

<sup>162</sup> I. CALVINO. *Palomar*, Trad. Ivo Barroso. Op. cit., p. 73. “Il signor Palomar non si stanca d’osservare la corsa delle giraffe, affascinato dalla disarmonia dei loro movimenti. Non riesce a decidere se galoppiano o se trotano, perché il passo delle zampe posteriori non ha niente a che fare con quello delle anteriori. Le zampe anteriori, dinoccolate, si arcuano fino al petto e si srotolano fino a terra, come incerte su quali delle tante articolazioni piegare in quel determinato secondo.”

aflição de ocupar o espaço e o tempo com a própria presença tão embaraçante e vistosa.<sup>163</sup>

A identificação do senhor Palomar com o animal se dá à medida que ambos apresentam características singulares. A racionalidade que diferencia os dois é secundária frente aos aspectos que os unem, tal como a singularidade física do gorila, que assemelha-se à mental do senhor Palomar. Ambos são solitários exatamente em função de tais aspectos. A ausência de semelhanças físicas entre Copito de Nieve e os demais gorilas são proporcionais às presentes no caráter palomariano e que tanto o diferenciam de seus semelhantes humanos.

A última aparição do personagem no espaço físico específico da cidade é “A ordem dos escamados”. O senhor Palomar visita o reptilário do Jardin des Plantes, em Paris. A visita que faz parte de uma série de outras que a antecederam, é motivada pela atração palomariana pelos iguanas e, na tentativa de compreensão desse sentimento, o senhor Palomar descreve a imagem do animal de modo que sua “fotografia escrita” seja nítida e consista num itinerário de suas percepções.

O Iguana é recoberto por uma pele verde como que tecida por minúsculas escamas picotadas. E tem pele em demasia: no pescoço, nas patas forma pregas, bolsas, tufos, como uma roupa que deveria estar aderente ao corpo e em vez disso fica sobrando em toda a parte. Ao longo da espinha dorsal ergue-se uma crista denteada que continua até a cauda; a cauda também é verde até certo ponto, depois quanto mais se alonga mais se descolore e se segmenta em anéis de cores alternadas: marrom-claro e marrom-escuro. Sobre o focinho de escamas verdes, o olho se abre e se fecha, e é esse olho “evoluído”, dotado de olhar, atenção, tristeza, que dá a idéia de que um outro ser se esconde sob aquela aparência de dragão: um animal mais semelhante àqueles nos quais depositamos confiança, uma presença viva menos distante de nós do que parece [...].<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Ibid., p. 75. “Copito de Nieve” (“Floco de neve”, assim o chamam) è una montagna di carne e pelo bianco. Seduto contro una parete sta prendendo il sole. La maschera facciale è d’un roseo umano, lavorata dalle rughe; anche il petto mostra una pelle glabra e rosea, come quella degli uomini di razza bianca. Quel viso dalle fattezze enormi, da gigante triste, ogni tanto si volta verso la folla dei visitatori olter il vetro, a meno d’un metro da lui; un lento sguardo che esprime tutta la rassegnazione a essere come si è, unico esemplare al mondo d’una forma non scelta, non amata, tutta la fatica di portarsi addosso la propria singolarità, tutta la pena d’occupare lo spazio e il tempo con la propria presenza così ingombrante e vistosa.”

<sup>164</sup> Ibid., p. 78. “L’iguana iguana è ricoperta d’una pelle verde come tessuta di minutissime scaglie picchiattate. Di questa pelle ce n’è troppa: sul collo, sulle zampe forma pieghe, borse, sbuffi, come un vestito che dovrebbe stare aderente al corpo e invece va giù da tutte le parti. Lungo la spina dorsale s’innalza una crista dentata che continua fin sulla coda; la coda è anch’essa verde fino a un certo punto, poi più s’allunga più sbiadisce e si segmenta in anelli di colore alternato: bruno chiaro e bruno scuro. Sul muso a squame verdi, l’occhio s’apre e si chiude, ed è

A exposição contínua do réptil gera uma acumulação de fragmentos imagéticos que se assemelham aos do senhor Palomar apresentados até esse ponto da obra. Desse modo, o iguana e ele representam simultaneamente os papéis de observador e observado.

### 3.3 MULTIPLICIDADE E SILÊNCIO

*L'equivalente letterario della molteplicità – tema della quinta conferenza – è identificato con la vocazione di certe opere a farsi enciclopedia del possibile.*

Italo Calvino

O conceito de multiplicidade, para Calvino, em suas *lições americanas*, pressupõe a construção literária pautada na junção de diversos níveis de linguagens e códigos, visando o estabelecimento de relações dantes irrealizáveis. Para ele, a literatura deve servir como uma ponte entre tais relações e o mundo, constituindo-se assim como formalização enciclopédica de uma matéria narrada.

Esse conceito, analisado em autores por ele considerados modelos<sup>165</sup>, é percebido na terceira seção de *Palomar*, cujo título é “Os silêncios Palomar”. O personagem, que após observar fatos concretos de seu cotidiano e de suas viagens, e atentando precisamente aos detalhes de cada cena, de modo a descrevê-las pormenorizadamente, envolve-se, agora, em meditações cuja marca será o silêncio concreto contrastando com o pensamento ativo e detalhado.

Mario Barenghi, na introdução a *Saggi*, da coleção Meridiani, explica haver no tema da multiplicidade uma tendência a algumas obras de se tornarem enciclopédias do possível. Nesta terceira seção, o senhor Palomar constrói um itinerário das possibilidades de compreensão do silêncio e, para fazê-lo, recorre

---

quest'occhio “evoluto”, dotato di sguardo, di attenzione, di tristezza, a dar l'idea che un altro essere sia nascosto sotto quelle parvenze di drago: un animale più simile a quelli con cui abbiamo confidenza, una presenza vivente meno distante da noi di quanto sembra.”

<sup>165</sup> O segundo capítulo desse trabalho “*Lezioni Americane: testamento estético-literário*”, traz a definição desse conceito e cita autores tido por Calvino como modelos na construção de obras cujo efeito de sentido é a multiplicidade da linguagem e o caráter enciclopédico.

à sobreposição de informações, à duplicações de sentido e à construção de uma rede pautada em indagações infinitas.

O senhor Palomar está disposto a seguir esse conselhos com firmeza e senta-se nos degraus, observa as rochas uma por uma, segue as ondulações da areia branca, deixa que a harmonia indefinível que reúne os elementos do quadro o penetre pouco a pouco. Ou seja: procura imaginar todas essas coisas como as sentiria alguém que pudesse concentrar-se na contemplação do jardim zen na solidão e no silêncio.<sup>166</sup>

Os silêncios do senhor Palomar são desenhados a medida que suas conjecturas sobre o mundo são estabelecidas. Seu olhar, que outrora focalizava “fatos mínimos do cotidiano”, volta-se para seu interior e descreve a face que estava oculta de seus pensamentos. Desse modo, os nove textos presentes nessa última seção da obra tratarão de temas relativos à existência palomariana, aos pressupostos que dão forma a esse senhor míope, taciturno e questionador.

O conceito de multiplicidade emerge das meditações palomarianas como explicação possível para uma complexa rede de relações lingüísticas. Os níveis morfológicos, lexicais, sintáticos e semânticos estruturam-se em camadas de modo a não apenas constituírem o tecido verbal, mas incutirem no discurso do personagem as sensações de fluxo do pensamento labiríntico que não se conclui. A multiplicidade de sentidos não resulta na padronização desejada pelo personagem, todavia constitui-se essa enciclopédia de pensamentos palomarianos como possibilidade de compreensão e incorporação dos binômios por ele demonstrados no decorrer da obra.

### **3.3.1 Os silêncios de Palomar**

A primeira das três seções que compõem “Os silêncios de Palomar” intitula-se “As viagens de Palomar” e traz o personagem diante de recortes específicos na natureza e em três espaços físicos distintos: Japão, um país do Oriente e México.

---

<sup>166</sup> Ibid., pp. 85-86. “Il signor Palomar è disposto a seguire questi consigli con fiducia e si siede sui gradini, observa le rocce una per una, segue le ondulazioni sulla sabbia bianca, lascia che l’armonia indefinibile che collega gli elemento del quadro lo pervada a poco a poco. Ossia: cerca di immaginare tutte queste cose come le sentirebbe qualcuno che potesse concentrarsi a guardare il giardino Zen in solitudine e in silenzio.”

No primeiro texto, o senhor Palomar dispõe-se a observar um canteiro repleto de areia, e sua descrição não apenas detalha as características do local como se transforma no desencadeador de seus questionamentos infundáveis.

A descrição de um canteiro de areia num jardim japonês aponta para uma escolha lexical suficiente para a definição de uma imagem focalizada verticalmente. A primeira descrição respeita os aspectos visíveis – aos olhos palomarianos, que, naturalmente, excluem a face que não lhe é visível; a segunda insere essa cena no contexto cultural da civilização japonesa: sua representatividade – o que pudesse justificar a escolha palomariana por esse e não outro objeto de observação-.

Um pequeno pátio recoberto de areia branca de grãos grossos, quase saibro, espalhada em sulcos retos paralelos ou em círculos concêntricos, em redor de cinco grupos irregulares de seixos ou escolhos baixos. Este é um dos monumentos mais famosos da civilização japonesa, o jardim de pedras e areia do templo Ryoanji de Quioto, imagem típica da contemplação do absoluto atingível pelos meios mais simples e sem o recurso a conceitos exprimíveis por palavras, segundo o ensinamento monástico do zen, a seita mais espiritual do budismo.<sup>167</sup>

O pátio observado pelo senhor Palomar possui não apenas “areia branca”, mas “grãos grossos, quase saibro”. Sua disposição no terreno é em “sulcos paralelos”, ou ainda, para propor maior visualização, “em círculos concêntricos, em redor de cinco grupos irregulares de seixos ou escolhos baixos”. As descrições derivam uma da outra e dão início a uma rede infundável de detalhamento que culminarão na estratificação do objeto visualizado segundo os níveis de análise do personagem.

Podemos ver o jardim de areia com um arquipélago de ilhas rochosas na imensidade do oceano, ou antes como o cimo de altas montanhas que emergem de um mar de nuvens. Podemos vê-lo como um quadro emoldurado pelos muros do templo ou esquecer-nos da moldura e convencer-nos de que o mar de areia pode se expandir sem limites e cobrir todo o mundo.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op. Cit., p. 85. “Un piccolo cortite ricoperto d’una sabbia bianca a grossi grani, quasi una ghiaia, rastrellata in solchi diritti paralleli o in circoli concentrici, intorno a cinque gruppi irregolari di sassi o bassi scogli. Questo è uno dei monumenti più famosi della civiltà giapponese, il giardino di rocce e sabbia del tempio Ryoanji di Kyoto, l’immagine tipica della contemplazione dell’assoluto da raggiungersi coi mezzi più semplici e senza il ricorso a concetti esprimibili con parole, secondo l’insegnamento dei monaci Zen, la setta più spirituale del buddismo.”

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 86. “Possiamo vedere il giardino di sabbia come un arcipelago d’isole rocciose nell’immensità dell’oceano, oppure come cime d’alte montagne che emergono da un mare di

As descrições de Palomar tematizam a oposição entre o caráter finito e geométrico de um espaço artificial, o quadrado de areia observado, e as divagações infinitas de um ser real e concreto, o senhor Palomar. Essa oposição não se resolve e culminará no embate entre ordem e desordem do mundo (tema já previsto por Calvino na introdução à obra). A tentativa de impor limites ao pensamento do mesmo modo como o estabelecido no jardim do templo de Quioto indicam uma busca pela homogeneidade conceitual para o personagem. Entretanto, a resolução deste embate não é a padronização, mas a constatação das características próprias de um aspecto, a ordem, em contraposição a outro, a desordem.

O segundo texto, “Serpentes e caveiras”, é ambientado no México e traz o senhor Palomar visitando ruínas e um templo em Tula, uma antiga cidade dos toltecas. O personagem continua ocupando o papel de observador e, nesse texto, é acompanhado por um amigo mexicano, apontado pelo narrador como profundo e eloqüente conhecedor da civilização que outrora povoou a região.

O texto é construído como uma definição para um manual. O conceito “civilização antiga” é descrito em diversas concepções: lendas, arquitetura, informações escritas, didatismo. São todas faces de uma mesma situação focalizada e cujas descrições constituem níveis distintos da análise mental empreendida pelo personagem. Os níveis se entrepõem e o lendário é também arquitetônico e descrito detalhada e informativamente, como nos manuais turísticos.

No México, o senhor Palomar está visitando as ruínas de Tula, antiga capital dos toltecas. Acompanha-o um amigo mexicano, conhecedor apaixonado e eloqüente das civilizações pré-hispânicas, que lhe conta belíssimas lendas sobre Quetzacóatl. Antes de se tornar um deus, Quetzacóatl tinha aqui em Tula seu palácio real; dele só resta uma porção de colunas truncadas em volta de um implúvio, algo parecido com um palácio da Roma antiga. O templo da Estrela da Manhã é uma pirâmide com degraus. No alto erguem-se quatro cariátides cilíndricas, ditas atlantes, que representam o deus Quetzacóatl como Estrela da Manhã (por meio de uma borboleta que trazem nas costas, símbolo da estrela), e quatro colunas esculpidas, que representam a Serpente de Plumas, ou seja, sempre o mesmo deus sob forma animal.<sup>169</sup>

---

nuvole. Possiamo vederlo come un quadro incorniciato dai muri del tempio, o dimenticarci della cornice e convincerci che il mare di sabbia s'espanda senza limiti e copra tutto il mondo.”  
<sup>169</sup> Ibid., p. 88. “In Messico, il signor Palomar sta visitando le rovine di Tula, antica capitale dei Toltechi. Lo accompagna un amico messicano, conoscitore appassionato ed eloquente delle civiltà preispaniche, che gli racconta bellissime leggende di Quetzalcoatl. Prima di diventare un

O caráter enciclopédico das descrições é obtido por meio de extrema pormenorização. Os detalhes são costurados um ao outro, e ruínas, estátuas e imagens cravadas nas pedras são os elos entre cada um dos níveis de linguagem definidos pelo personagem. A ligação entre eles gera a profusão de sentidos, pois a descrição de um aspecto possui sempre um duplo, uma saída que desencadeia outra focalização, e o personagem encontra-se em meio a essa profusão de informações e sentidos.

Não é para se tomar tudo isto ao pé da letra; por outro lado seria difícil demonstrar o contrário. Na arqueologia mexicana cada estátua, cada objeto, cada detalhe de baixo-relevo significa alguma coisa que significa alguma coisa que por sua vez significa alguma coisa. Um animal significa um deus que significa uma estrela que significa um elemento ou uma qualidade humana, e assim por diante.<sup>170</sup>

O senhor Palomar, embora acompanhando as explicações do amigo que o guia, acaba sempre por cruzar com os estudantes e entreouvir as palavras do professor. Fica fascinado pela riqueza de referências mitológicas do amigo: o jogo das interpretações, a leitura alegórica sempre lhe pareceram um exercício soberano da mente. Mas sente-se atraído também pelo comportamento oposto do professor da escola: aquilo que lhe pareceu a princípio uma expedita falta de interesse aos poucos vai se revelando a ele como uma postura científica e pedagógica, uma escolha de método daquele jovem grave e consciencioso, uma regra a que não quer renunciar. Uma pedra, uma figura, um signo, uma palavra que nos cheguem isolados de seu contexto são apenas aquela pedra, aquela figura, aquele signo ou palavra: podemos tentar defini-los, descrevê-los como tais, só isto; se além da face que nos apresentam possuem também uma outra face, a nós não é dado sabê-lo. A recusa em compreender mais do que aquilo que estas pedras mostram é talvez o único modo possível de demonstrar respeito por seu segredo; tentar adivinhar é presunção, traição do verdadeiro significado.<sup>171</sup>

---

dio, Quetzalcoatl fu un re che ebbe qui a Tula la sua reggia; ne resta una distesa di colonne mozze intorno a un implivium, un pò come un palazzo della Roma antica.”

<sup>170</sup> Ibid., p. 88 “Tutto questo non c’è che crederlo sulla parola; d’altra parte sarebbe difficile dimostrare il contrario. Nell’archeologia messicana ogni statua, ogni oggetto, ogni dettaglio di bassorilievo significa qualcosa che significa qualcosa che a sua volta significa qualcosa.”

<sup>171</sup> Ibid., p.90. “Il signor Palomar, pur seguendo le spiegazioni dell’amico che lo guida, finisce sempre per incrociare la scolaresca e per cogliere le parole del maestro. È affascinato dalla ricchezza dei riferimenti mitologici dell’amico: il gioco dell’interpretare, la lettura allegorica gli sono sempre sembrati un sovrano esercizio della mente. Ma si sente attratto anche dall’atteggiamento opposto del maestro di scuola: quella che gli era parsa dapprincipio solo una sbrigativa mancanza d’interesse, gli si va rivelando come un’impostazione scientifica e pedagogica, una scelta di metodo di questo giovane grave e consciencioso, una regola a cui non vuole derogare. Una pietra, una figura, un segno, una parola, quella pietra, quella figura, quel segno o parola: possiamo tentare di definirli, di descriverli in quanto tali, e basta; se oltre la faccia che presentano a noi essi anche hanno una faccia nascosta, a noi non è dato di saperlo. Il rifiuto di comprendere più di quello che queste pietre ci mostrano è forse il solo modo possibile per dimostrare rispetto del loro segreto; tentare d’indovinare è presunzione, tradimento di quel vero significato perduto.”

As atitudes dos dois personagens que não seguem o silêncio palomariano são díspares. Um e outro operam níveis distintos de análise sobre um mesmo objeto, e estas visões diferentes dão à narrativa o caráter múltiplo que Calvino explica. O processo de descrição do templo mexicano não pode ser concluído. Não há finalização e tampouco resolução para as duas focalizações distintas (professor e amigo do senhor Palomar), mas há apenas a constatação de profundidades distintas de análise.

A terceira das viagens do senhor Palomar é ao Oriente e lá ele vai a um bazar e compra um par de pantufas. O primeiro parágrafo apresenta a espacialização e o ato que marca o início do texto: a compra das pantufas e o erro na entrega dos pares.

Numa viagem a um país do Oriente, o senhor Palomar comprou um par de pantufas num bazar. De volta a casa, tenta calçá-las: dá-se conta de que uma delas é maior que a outra e lhe escorrega do pé.<sup>172</sup>

As informações contidas no trecho servem de ambientação ao leitor e apresentação da problemática sobre a qual são construídas as divagações do personagem. O texto, caso possuísse apenas um caráter informativo e se propusesse a narrar num nível superficial, estaria completo ou prosseguiria na mesma linha de construção. Entretanto, verifica-se um outro nível discursivo, e a intenção comunicativa muda de foco e privilegia efeitos de sentido gerados pela situação-motivo: a compra de pantufas desparelhadas.

A partir do segundo parágrafo, o senhor Palomar envolve-se em pensamentos labirínticos sobre origem e conseqüências da troca de pantufas e suas divagações encontram no binômio ordem *versus* desordem do mundo a teorização plausível para o fato. Segundo o personagem, as pantufas de tamanhos distintos desencadearam um processo de aproximação entre dois compradores que se dá por meio do distanciamento que existe entre elas. A contradição os une ao instaurar a quebra de uma ordem preestabelecida e o discurso mental do personagem é o veículo pelo qual a tensão causada pelo episódio é manifestada.

---

<sup>172</sup> Ibid., p. 91. "In un viaggio in un paese dell'Oriente, il signor Palomar ha comprato in un bazar un paio di pantofole. Tornato a casa, prova a calzarle: s'accorge che una pantofola è più larga dell'altra e gli cade dal piede."



[...] Só com um comprador distraído como ele pode verificar-se um erro, mas podem passar séculos até que as conseqüências desse erro repercutam num outro freguês do velho bazar. Cada processo de desagregação da ordem do mundo é irreversível, mas os efeitos são escondidos e retardados pelas miríades de grandes números que contém possibilidades praticamente ilimitadas de novas simetrias, combinações, acoplamentos.<sup>173</sup>

O senhor Palomar envolve-se em pensamentos infundáveis e deles pode-se apontar ao menos dois níveis distintos de análise: a história de um turista que compra pantufas com números errados e os dilemas existenciais de um homem diante de uma situação imprevista e insolúvel. A tentativa de homogeneizar os dois discursos se realiza à medida que as duas histórias são encadeadas e interpostas como causa e conseqüência uma da outra. Todavia, não havendo resolução para o impasse, resulta do texto o êxito calviniano em construir a sensação de multiplicidade de sentido por meio da sobreposição de vozes narrativas.

O leitor desse texto pode se identificar com o personagem, como também vivenciar sensação de estranhamento, uma vez que os questionamentos do senhor Palomar surgem a partir de uma situação incomum. Esse tipo de sensação, segundo Claudio Milanini, na introdução a *Lettere* é característica da obra calviniana, que, segundo ele, não propicia imediatismo. As descobertas – efeitos de sentido – devem ser buscadas.

Segundo Calvino, a boa literatura pode extrair a linfa preciosa do conto oral, das revistas semanais, da produção comercial; mas não deve jamais ceder à tentação de excitar complicitades afetivas, nem contentar-se de refletir os fatos. O leitor não deve se reconhecer imediatamente na obra, deve antes procurá-lo para uma interrogação inquietante. Não há ardor sem tensão, atrito, contraste.<sup>174</sup>

Os três textos seguintes, que fazem parte da seção “Palomar in società”, trazem o personagem questionando-se sobre questões comportamentais. Suas atitudes e posicionamentos despertam nesta seção os conflitos palomarianos e

---

<sup>173</sup> Ibid., 92. “Solo con un acquirente distratto come lui può verificarsi un errore, ma possono passare secoli prime che le conseguenze di questo errore si ripercuotano su un altro frequentatore di quell’antico bazar. Ogni processo di disgregazione dell’ordine del mondo è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti.”

<sup>174</sup> MILANINI, C. Introduzione: Italo Calvino: *Lettere 1945-1985*. Milano: Mondadori, 2000, p. XXIV (I Meridiani). “Secondo Calvino la buona letteratura può trarre linfa preziosa dal racconto orale, dalla novellistica dei settimanali, dalla produzione commerciale; ma non deve mai cedere alla tentazione di eccitare complicità affettive, né accontentarsi di rispecchiare i fatti. Il lettore non deve riconoscersi immediatamente nell’opera, deve piuttosto ricavarne stimoli per un’interrogazione inquietante. Non c’è slancio senza tensione, attrito, contrasto.”

deles emerge, assim como nos três anteriores já analisados, a multiplicidade de sentidos que contrasta com o silêncio estabelecido pelo personagem.

O primeiro texto “Del mordersi la lingua” explicita a relação entre mente voraz do personagem e sua fala restrita. Nesse texto, especificamente, o senhor Palomar define qual será sua atitude frente ao falar. A verbalização contrastará com seu pensamento ativo. O senhor Palomar encontra-se num país indefinido, cuja importância é o fato de ser povoado por pessoas que explicitam suas opiniões e posicionamentos. Estando nesse país, a atitude palomariana será de confrontar-se com tais atitudes, agindo de modo oposto, ou seja, calando-se. Sua decisão, motivada pelo contexto em que está, o incita a morder a língua por três vezes antes de pronunciar qualquer palavra, e seus pensamentos sobre essa atitude caracterizarão o texto e ajudarão a compor o perfil desse personagem que, a partir da última seção da obra, confirmou seu caráter taciturno e fez de seu discurso interior e incessante o meio para expressar seu silêncio como manifestação lingüística.

Numa época e num país em que todos se esforçam por emitir seus juízos e opiniões, o senhor Palomar adquiriu o hábito de morder a língua três vezes antes de fazer qualquer afirmação. Se na terceira mordida de língua ainda está convencido do que estava para dizer, então o diz; se não, cala-se. Na verdade, passa semanas e meses inteiros em silêncio.<sup>175</sup>

O silêncio do personagem, nesse texto evidenciado por sua atitude de controlar seus impulsos quando lhe vem a necessidade de expressar-se verbalmente, não anula seu pensamento ativo. As idéias contrastantes em sua mente refletem-se diretamente em seus atos: suas dúvidas demonstram sua indecisão e suas atitudes, a impossibilidade de solução de seus impasses. Seu discurso exorta o silêncio, contudo motiva sua fala interior. Não há resolução para os questionamentos palomarianos. Seu silêncio e seu discurso funcionam como evidências da impossibilidade de solução, e o meio escolhido por Calvino para comprovar essa tese de impossibilidade de resolução entre silêncio e palavra, “mondo scritto e mondo non scritto”, é a construção de

---

<sup>175</sup> I. CALVINO. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. Op.cit., p. 93. “In un’epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni o giudizi, il signor Palomar ha preso l’abitudine di mordersi la lingua tre volte prima di fare qualsiasi affermazione. Se al terzo morso di lingua è ancora convinto della cosa che stava per dire, la dice; se non sta zitto. Di fatto, passa settimane e mesi interi in silenzio.”

imagens portadoras de questionamentos profundos e múltiplos, como é freqüente nessa seção.

Ou melhor: um silêncio pode servir para excluir certas palavras ou mesmo mantê-las de reserva para serem usadas numa ocasião melhor. Dessa forma uma palavra dita agora pode economizar cem amanhã ou talvez obrigar-nos a dizer outras mil. “Cada vez que morde a língua”, conclui mentalmente o senhor Palomar, “devo pensar não apenas no que estou para dizer, mas em tudo o que se digo ou não digo será dito ou não dito por mim ou pelos outros”. Formulado este pensamento, morde a língua e permanece em silêncio.<sup>176</sup>

O texto seguinte, “Do relacionar-se com os jovens”, apresenta o senhor Palomar tentando estabelecer as relações existentes entre a linguagem de jovens e velhos. A linguagem, mais que a simples verbalização, representa para o personagem o embate cultural entre tempos distintos e suas conseqüências.

O título do texto já focaliza o tema das relações humanas: a impessoalidade do verbo “relacionar-se” exclui a pessoalidade do tema, entretanto o discurso palomariano o coloca como ponto de observação do qual partem as considerações sobre o tema. Suas atitudes diante do relacionamento entre jovens e velhos pautam-se em seu silêncio e seus pensamentos delineiam as idéias possíveis que explicariam a relação entre os dois pólos.

Numa época em que a intolerância dos velhos para com os jovens e dos jovens para com os velhos atingiu seu ponto culminante, em que o que os velhos fazem é apenas acumular argumentos para finalmente dizer aos jovens aquilo que eles merecem e os jovens só esperam o momento de demonstrar que os velhos não entendem nada, o senhor Palomar não consegue dizer coisa alguma. Se às vezes tenta intervir numa discussão, percebe que todos estão inflamados nas teses que sustentam para dar atenção àquilo que ele está procurando esclarecer a si mesmo.<sup>177</sup>

O texto, além de apresentar considerações sobre a temática mencionada, realiza a análise da linguagem e sua realização em paradigmas distintos: o dos

---

<sup>176</sup> Ibid., p. 94. “O meglio: un silenzio può servire a escludere certe parole oppure a tenerle in sebo perché possano essere usate in un’occasione migliore. Così come una parola detta adesso può risparmiarne cento domani oppure obbligare a dirne altre mille. ‘Ogni volta che mi mordo la lingua, - conclude mentalmente il signor Palomar, - devo pensare non solo a quel che sto per dire o non dire, ma a tutto ciò che se io dico o non dico sarà detto o non detto da me o dagli altri’. Formulato questo pensiero, si morde la lingua e resta in silenzio.”

<sup>177</sup> Ibid., p. 95. “In un’ epoca in cui l’insofferenza degli anziani per i giovani e dei giovani per gli anziani ha raggiunto il suo culmine, in cui gli anziani non fanno altro che accumulare argomenti per dire finalmente ai giovani quell che si meritano e i giovani non aspettano altro che queste occasioni per dimostrare che gli anziani non capiscono niente, il signor Palomar non riesce a spicciare parola. Se qualche volta prova a interloquire, s’accorge che tutti sono troppo infervorati nelle tesi che stanno sostenendo per dar retta a quel che lui sta cercando di chiarire a se stesso.”

jovens e o dos velhos. A organização da fala em cada um dos paradigmas, seu colocar-se e seus pressupostos estabelecem um outro nível de observação. O primeiro, sobre o tema de maneira geral, já o segundo, sobre os desdobramentos específicos de cada um deles, e uma das estratégias utilizadas para acentuar as diferenças entre os dois pontos de observação está na incompatibilidade entre os níveis lexical e discursivo.

O senhor Palomar acredita na incompatibilidade entre o discurso dos jovens e o seu – como representativo do discurso dos velhos – e o modo como constrói essa tese é pautando-se na repetição de termos, no desajuste entre teor das frases e sua construção sintática. O segundo parágrafo ilustra esta afirmação.

O fato é que mais do que afirmar sua verdade ele **gostaria** de fazer perguntas, e compreende que ninguém está disposto a sair dos trilhos de seu próprio discurso para responder a perguntas que, vindas de outro discurso, **obrigariam** a repensar as mesmas coisas com outras palavras, e quem sabe encontrar-se em território desconhecido, distante dos percursos seguros. Ou antes: **gostaria** que os outros lhe fizessem perguntas; mas ainda assim **gostaria** que fossem apenas determinadas perguntas e não outras, às quais **responderia** dizendo as coisas que sente poder dizer mas que só **poderia** dizer se alguém lhe pedisse para dizê-las. Todavia, ninguém nem sonha em pedir-lhe algo.<sup>178</sup> (grifo meu)

Os verbos que indicam as escolhas do senhor Palomar – gostar, obrigar, responder, poder – estão no futuro do pretérito, tempo verbal indicativo de condicionalidade e ironia, e seu pensamento estrutura-se deste modo, pautado em incertezas e impossibilidades. Do mesmo modo, há repetições lexicais que apontam para a sensação de pensamento labiríntico, construção mental paralela à sua construção discursiva. Para explicar que o senhor Palomar possui coisas a dizer, mas que não diz porque não lhe é perguntado, Calvino cria um parágrafo em que a idéia de impossibilidade se transforma num ato repleto de repetições e incertezas.

---

<sup>178</sup> Ibid., p.95. “Il fatto è che lui più che affermare una sua verità vorrebbe fare delle domande, e capisce che nessuno ha voglia di uscire dai binari del proprio discorso per rispondere a domande che, venendo da un altro discorso, obbligherebbero a ripensare le stesse cose con altre parole, e magari a trovarsi in territori sconosciuti, lontani dai percorsi sicuri. Oppure vorrebbe che le domande le facessero gli altri a lui; ma anche a lui piacerebbero solo certe domande e non altre: quelle a cui risponderebbe dicendo le cose che sente di poter dire ma che potrebbe dire solo se qualcuno gli chiedesse di dirle. Comunque nessuno si sogna di chiedergli niente.”

Num trecho seguinte, o senhor Palomar tenta estabelecer padronização às diferenças encontradas nos dois discursos quando constata as especificidades de cada um deles e as razões pelas quais elas ocorrem. Entretanto, conclui ser impossível padronizar o que lhe é comum e característico. Novamente, o silêncio verbal do personagem não anula seus questionamentos, antes desencadeiam um pensamento em forma de espiral e, nesse processo, evoca a multiplicidade de sentidos percebida na construção lógico-estrutural do texto.

O senhor Palomar oscila demoradamente entre esses dois modos de considerar a questão. Depois decide: 'Não há contradições entre os dois posicionamentos. A solução de continuidade entre as gerações depende da impossibilidade de transmitir a experiência, de evitar que os outros incorram nos erros já cometidos por nós. [...] Por isso nada temos a ensinar: não podemos influir sobre aquilo que mais se assemelha à nossa experiência; não sabemos reconhecer-nos naquilo que traz a nossa marca.'<sup>179</sup>

O último dos textos da seção "Palomar em sociedade" é "O modelo dos modelos". O senhor Palomar, que em suas meditações sobre comportamentos sociais passou por dois países distintos nos dois textos anteriores, aqui encontra-se num espaço indefinido. O retrato da mente palomariana em "O modelo dos modelos" é situada em um tempo também indefinido, fazendo que a relação espaço-temporal seja desconsiderada frente à problemática apresentada, centralizando seus questionamentos e seus desdobramentos. A construção de um modelo único para os demais modelos é o tema palomariano de suas meditações. Sua tentativa de adequar o mundo real à artificialidade de uma construção, seu tema central.

Houve na vida do senhor Palomar uma época em que sua regra era esta: primeiro, construir um modelo na mente, o mais perfeito, lógico e geométrico possível; segundo, verificar se tal modelo se adapta aos casos práticos observáveis na experiência; terceiro, proceder às correções necessárias para que modelo e realidade coincidam. Este procedimento, elaborado por físicos e astrônomos que indagam a estrutura da matéria e do universo, parecia a Palomar o único capaz de lhe permitir enfrentar os mais emaranhados problemas humanos, e em primeiro lugar os da sociedade e do melhor modo de governar.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Ibid., p. 96. "Il signor Palomar oscilla a lungo tra questi due modi di considerare la questione. Poi decide: 'Non c'è contraddizione tra le due posizioni. La soluzione di continuità tra le generazioni dipende dall'impossibilità di trasmettere l'esperienza, di far evitare agli altri gli errori già commessi da noi. [...] Per questo non abbiamo niente da insegnare: su ciò che più somiglia alla nostra esperienza non possiamo influire; in ciò che porta la nostra impronta non sappiamo riconoscersi."

<sup>180</sup> Ibid., p. 97. "Nella vita del signor Palomar c'è stata un'epoca in cui la sua regola era questa: primo, costruire nella sua mente un modello, il più perfetto, logico geometrico possibile;

O projeto do personagem, de elaborar um modelo no qual a realidade se ajuste é estruturado em etapas cujos procedimentos são descritos detalhadamente. A adequação do mundo ao seu modelo, pautada no detalhamento e na exatidão descritiva, permeiam suas análises. Seu silêncio, contrastando com sua atividade mental ativa e incessante, confirma a oposição já verificada nessa seção entre “mondo scritto e mondo non scritto”.

As oposições visíveis na descrição do texto dão forma ao caráter irônico desse texto. O narrador que apresenta uma falsa imparcialidade ao usar vocábulos científicos e concretos para descrever a atividade mental palomariana, quando voltada para a cientificidade da criação de seu modelo – “modelo de organismo social perfeito, desenhado com linhas nitidamente traçadas, retas e círculos e elipses, paralelogramos de forças, diagramas com abscissas e ordenadas” – instaura a desconfiança sobre a eficiência da análise do personagem ao descrevê-lo como alguém que “precisava conseguir ter presente por um lado a realidade informe e demente da convivência humana, que só gera monstruosidades e desastres...”. E, além dessas contradições discursivas, ironiza claramente a capacidade de conceituação e padronização do personagem, ao explicar que concepções gerais sobre a organização e funcionamento do mundo seriam percebidas até pelo personagem, como exemplificado no trecho abaixo.

Para construir um modelo – Palomar sabia –, é necessário partir de algo, ou seja, ter princípios dos quais derivar por dedução o próprio raciocínio. Esses princípios dos quais derivar por dedução ou postulados – nós não os escolhemos a posteriori, mas já os temos, porque se não os tivéssemos não poderíamos nem sequer nos pôr a pensar. **Mesmo Palomar portanto** os tinha, mas – não sendo nem matemático nem lógico – não se dava ao trabalho de defini-los.<sup>181</sup> (grifo meu)

---

secondo, verificare se il modello s'adatta ai casi pratici osservabili nell'esperienza; terzo, apportare le correzioni necessarie perché modello e realtà coincidano. Questo procedimento, elaborato dai fisici e dagli astronomi che indagano sulla struttura della materia e dell'universo, pareva a Palomar il solo che gli permettesse d'affrontare i più aggrovigliati problemi umani, e in primo luogo quelli della società e del miglior modo di governare. Bisognava riuscire a tener presenti da una parte la realtà informe e dissennata della convivenza umana, che non fa che generare mostruosità e disastri, e dall'altra un modello d'organismo sociale perfetto, disegnato con linee nettamente tracciate, rette e circoli ed ellissim, parallelogrammi di forze, diagrammi con ascisse e ordinate.”

<sup>181</sup> Ibid., p. 97. “Per costruire un modello - Palomar lo sapeva -, occorre partire da qualcosa, cioè bisogna avere dei principi da cui far discendere per deduzione il proprio ragionamento. Questi principi – detti anche assimi o postulati – uno non se li sceglie ma li ha già, perché se non li

As condições para a realização do projeto a que se propõe o senhor Palomar são centradas na exatidão de um ato científico. Os resultados por ele esperados são separados em modelo adequado e modelo inadequado. Seu discurso, em todo o texto, é caracterizado pela construção opositiva (caráter binário) de seu raciocínio. A desordem do mundo real é contraposta à ordem de um modelo. Entretanto, nenhuma das duas esferas é suficientemente superior para sobrepor-se uma a outra: o real não consegue impor-se ao artificial porque, segundo o senhor Palomar, uma esfera contém a outra, e, logo, não é possível separá-las para a concretização da dualidade e especificidade de cada uma delas.

Por muito tempo o senhor Palomar se esforçou por atingir uma impassibilidade e um alheamento tais que só levavam em conta a harmonia serena das linhas do desenho: todas as lacerações e contorções e compressões que a realidade humana deve sofrer para identificar-se com o modelo deviam ser consideradas acidentes momentâneos e irrelevantes. Mas se por um instante ele deixava de fixar a harmoniosa figura geométrica desenhada no céu dos modelos ideais, saltava a seus olhos uma paisagem humana em que a monstruosidade e os desastres não eram de todo desaparecidos e as linhas do desenho surgiam deformadas e retorcidas.<sup>182</sup>

Não há padronização, mas apenas a descrição pormenorizada de cada um dos modelos. A impossibilidade de adequar mundo concreto a mundo abstrato emerge e mantém-se nas observações palomarianas, assim como é concreta na definição de Calvino sobre a composição de *Palomar*, considerando exatamente a oposição entre silêncio e palavra. A constatação da impossibilidade de descrever um personagem cujo silêncio contraste com incessantes questionamentos complexos resulta numa atitude oposta: a criação desse personagem e o respeito à irresolução inerente aos questionamentos narrados.

Devo dizer que a maior parte dos livros que escrevi e daqueles que tenciono escrever, escondem a idéia de que escrever aquele livro me parecia impossível. Quando me convenci que um certo tipo de livro está

---

avesse non potrebbe nemmeno mettersi a pensare. Anche Palomar dunque ne aveva, ma – non essendo né un matematico né un logico – non si curava di definirli.”

<sup>182</sup> Ibid., p. 98. “Per molto tempo il signor Palomar si è sforzato di raggiungere un’impassibilità e un distacco tali per cui ciò che conta è solo la serena armonia delle linee del disegno: tutte le lacerazioni e contorsioni e compressini che la realtà umana deve subire per identificarsi al modello dovevano essere considerate accidenti momentanei e irrilevanti. Ma se per un istante egli smetteva di fissare l’armoniosa figura geometrica disegnata nel cielo dei modelli ideali, gli saltava agli occhi un paesaggio umano in cui le mostruosità e i disastri non erano affatto spariti e le linee del disegno apparivano deformate e contorte.”

completamente além das minhas capacidades técnicas, me sento à  
escrivãzinha e começo a escrevê-lo.<sup>183</sup>

A terceira e última seção da obra, “Os silêncios de Palomar”, apresenta o afunilamento da relação entre o personagem e o mundo no qual está inserido. Suas atitudes, que desde a primeira seção caracterizaram-se pela observação do mundo concreto, tentativa de compreensão por meio da descrição detalhada dos fatos do cotidiano, a transformação narrativa de recortes da natureza e a definição de comportamentos adequados para seu posicionar-se em sociedade, a partir de agora, transformam-se em atentos momentos de reflexão sobre o mundo do qual faz parte. As meditações do senhor Palomar, divididas em “Il mondo guarda il mondo”, “L’universo come specchio” e “Come imparare a essere morto”, discorrem sobre seu profundo silêncio e resultam em seqüências discursivas cujo efeito de sentido é marcado pela multiplicidade, o quinto valor literário de suas conferências americanas – a mesma definida por ele ao comentar sobre a obra de Jorge Luiz Borges, considerado por Calvino um autor cujas obras “correspondem à rigorosa geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutivo”.

O senhor Palomar, ao descrever o cosmo e a relação entre ele e suas concepções, realiza semelhante raciocínio dedutivo pautado num rigoroso processo descritivo, e o primeiro dos três últimos textos, “O mundo contempla o mundo”, apresenta já desde o título a reunião num mesmo paradigma de duas concepções distintas de mundo: o concreto e vivenciado pelo personagem em oposição ao intrínseco ao ser humano, cuja dinâmica desconhecida independe das relações humanas.

Na seqüência de uma série de infortúnios intelectuais que não merecem ser aqui recordados, o senhor Palomar resolveu que sua atividade principal seria contemplar as coisas pelo seu exterior. Um tanto míope, alheado, introvertido, ele não parece ajustar-se por temperamento ao tipo humano que é geralmente definido como observador. Contudo, ocorre-lhe sempre que determinadas coisas – um muro de pedra, uma concha de molusco, uma folha, uma chaleira – se apresentam a ele como se lhe solicitassem uma atenção minuciosa e prolongada: ele se põe a observá-las quase sem se dar conta disso e seu olhar começa a percorrer todos os detalhes, e não consegue mais parar. O senhor

---

<sup>183</sup> I. CALVINO. *Mondo scritto e mondo no scritto*. Milano: Mondadori, 2002, pp. 123-124. “Devo dire che la maggior parte dei libri che ho scritto e di quelli che ho in mente di scrivere, nascondono l’idea che scrivere un libro così mi sembrava impossibile. 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.”



Palomar decidiu que doravante redobrará sua atenção: primeiro, em não se esquivar a esses reclamos que lhe vêm das coisas; segundo, em atribuir à operação de observar a importância que ela merece.<sup>184</sup>

O primeiro parágrafo principia-se com a constatação sobre os “infortúnios intelectuais” do personagem, a confirmação de que seu projeto inicial de observar e descrever o mundo como estratégia para sua compreensão foi falha. Essa declaração projeta o pressuposto de que parte o personagem para sua decisão, aprofundar seu silêncio e focalizar suas a

NCRÔÔCQHWhTNRNCQHWRhTÇÇRÔÔV

obra serve para demonstrar que o fracasso na padronização e na conceituação tão almejados pelo personagem se dá porque ele considera passíveis de homogeneização fatos que apresentam estruturas similares.

O discurso pautado em repetições lexicais e questionamentos mentais colaboram no detalhamento de um nível de sentido profundo no texto: a definição de parâmetros observatórios a partir do posicionamento do personagem. Suas oscilações no pensamento são evidentes e o leitor é colocado no meio do pensamento palomariano. A estrutura dos parágrafos é pautada em uma construção sintática marcada por orações subordinadas e proposições não respondidas, acentuando o caráter inconcluso e questionador característico do senhor Palomar.

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo: que outra coisa queríamos que fosse? Com um pequeno esforço de concentração, Palomar consegue deslocar o mundo dali de frente e colocá-lo debruçado no balcão. Então, fora da janela, que resta? Também lá está o mundo que está olhando a outra parte do mundo? Ou antes, dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela através da qual o mundo contempla o mundo. Para contemplar-se a si mesmo o mundo tem necessidade dos olhos (e dos óculos) do senhor Palomar.<sup>185</sup>

As idéias labirínticas do trecho acima, colocadas como “decerto freqüentes”, confrontam-se com o pensamento inicial do personagem de “fixar tudo o que lhe passa ao alcance” e denunciam também, no nível do silêncio palomariano, o fracasso na tentativa de estabelecer conhecimento por meio do embate entre binômios existenciais.

O texto seguinte, “O universo como espelho” apresenta como tema central a relação entre linguagem e silêncio. O senhor Palomar continua a observar o

---

<sup>185</sup> Ibid., p. 102. “Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano: Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d'una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo:cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane? Il mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche “io”, cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar.”

universo para extrair-lhe conhecimento e aprendizagem, e sua justificativa para essa escolha baseia-se em sua inadequação lingüística nas relações sociais.

O senhor Palomar sofre muito com a dificuldade de relacionamento com o próximo. Inveja as pessoas que têm o dom de encontrar sempre a coisa certa para dizer, o modo exato de se dirigir a cada um; que estão à vontade com quem quer que seja e põem os outros também à vontade; que movendo-se levemente entre as pessoas percebem de súbito quando devem defender-se delas ou quando lhes devem ganhar a simpatia e a confiança; que dão o melhor de si mesmas no relacionamento com os demais e induzem os outros a fazer o mesmo; que sabem de improviso o quanto vale uma pessoa em relação a si mesmas e em termos absolutos.<sup>186</sup>

Palomar enumera suas ineficiências e as atitudes que deseja incorporar ao seu comportamento. Elenca os valores que lhe são importantes, e de cada um deles deriva a construção de um tipo humano. Se o universo lhe serve como modelo perfeito de comportamento, a observação é o caminho para sua incorporação, porém, nesse texto, a visão palomariana focaliza o macro, o universo, e não uma especificidade, e esse efeito são obtidos por meio da construção de um texto abarcador de imagens díspares reunidas num mesmo parâmetro analítico.

O personagem que decide imitar os tipos humanos que, segundo ele, têm êxito lingüístico, tenta também homogeneizar o todo alcançado por sua visão-mente e, desse modo, galáxias, homens, livros, atos, objetos e alimentos. O terceiro parágrafo do texto, ao apresentar esses itens a serem analisados, os reúne num mesmo parâmetro. A percepção desse fato é possível quando se analisa a estruturação sintática do trecho, com ausência de pontuação em algumas partes.

[...] Depois de proceder de forma que seus pensamentos tenham presentes ao mesmo tempo as coisas mais próximas e as mais afastadas: quando acende o cachimbo a atenção que dá à chama do fósforo que na tragada seguinte deveria ser aspirada até o fundo do forninho para dar início à lenta transformação em brasas dos fios de tabaco não deve fazê-lo esquecer nem mesmo por um átimo a explosão de uma supernova que se está produzindo na Grande Nuvem de Magalhães naquele exato momento, ou seja, há alguns milhões de anos passados. A idéia de que tudo no universo se

---

<sup>186</sup> Ibid., p. 104. "Il signor Palomar soffre molto della sua difficoltà di rapporti col prossimo. Invidia le persone che hanno il dono di trovare sempre la cosa giusta da dire, il modo giusto di rivolgersi a ciascuno; che sono a loro agio con chiunque si trovino e che mettono gli altri a loro agio; che muovendosi con leggerezza tra la gente capiscono subito quando devono difendersene e prendere le loro distanze e quando guadagnarsi la simpatia e la confidenza; che danno il meglio di sé nel rapporto con gli altri e invogliano gli altri a dare il loro meglio; che sanno subito quale conto fare d'una persona in rapporto a sé e in assoluto."

interliga e corresponde não o abandona jamais: uma variação de luminosidade na nebulosa de Câncer ou a condensação de um amontoado globular na de Andrômeda não podem deixar de ter uma

como antes; se antes achava que esperavam algo um do outro, ele e o mundo, agora já nem se recorda do que haviam de esperar, de bom ou de mau, nem por que essa espera o mantinha em perpétua agitação ansiosa.<sup>188</sup>

Os parágrafos seguintes começam a traçar o itinerário seguido pelo personagem para conseguir imaginar-se morto e constrói – assim como o senhor Palomar o fez em todos os outros textos – um encadeamento de possibilidades cujas imagens são cuidadosamente detalhadas: as situações concretas pelas quais o personagem passaria estando vivo são descritas exatamente como as ações que não se realizariam caso estivesse morto. A construção pautada em oposições verificada em todo o decorrer da obra são mantidas exatamente para comprovar que a morte – tentativa de resolução (ou padronização) – não anula o caráter múltiplo dos questionamentos humanos.

O senhor Palomar deveria conseqüentemente experimentar uma sensação de alívio, não tendo mais que indagar o que o mundo lhe prepara e deveria também perceber o alívio do mundo por não ter mais que se preocupar com ele. Mas até mesmo a expectativa de saborear essa calma é o bastante para deixar o senhor Palomar ansioso.<sup>189</sup>

O narrador palomariano, que no decorrer da obra ocupou a voz do personagem e ironizou seu posicionamento frente às situações observadas e seus pensamentos labirínticos, passa agora a elaborar a constituição do mundo – esfera analisada pelo personagem – sem a sua participação e o faz considerando as oposições entre o senhor Palomar e a imagem que se tem dele, isto é, a comparação entre ser e parecer, que surge mascarada nas comparações realizadas. Num dos trechos, para explicar o modo como ficará o mundo sem a presença do personagem, o narrador tem como postulado a insignificância palomariana no mundo concreto. A mente questionadora e binária do senhor Palomar, por não ter alcançado um produto definidor de parâmetros, pode ser facilmente inserida num paradigma de inexistência.

O caso do senhor Palomar é na realidade mais simples, tendo em vista que sua capacidade de influenciar sobre algo ou alguém sempre foi

---

<sup>188</sup> Ibid., p. 108. “Il signor Palomar decide che d’ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui. Da un po’ di tempo s’è accorto che tra lui e il mondo le cose non vanno più come prima; se prima gli pareva che s’aspettassero qualcosa l’uno dall’altro, lui e il mondo, adesso non ricorda più cosa ci fosse da aspettarsi, in male o in bene, né perché questa attesa lo tenesse in una perpetua aparizione ansiosa.”

<sup>189</sup> Ibid., p. 108. “Dunque ora il signor Palomar dovrebbe provare una sensazione di sollievo, non avendo più da chiedersi cosa il mondo gli preparava, e dovrebbe anche avvertire il sollievo del mondo, che non ha più da preoccuparsi di lui. Ma proprio l’attesa di assaporare questa calma basta a rendere ansioso il signor Palomar.”

considerada desprezível; o mundo pode perfeitamente passar sem ele, e ele considerar-se morto com toda a tranqüilidade [...]. O problema é a mudança não naquilo que ele faz mas no que é, e mais precisamente no que é em relação ao mundo. Antes, por mundo ele entendia o mundo mais ele; agora se trata dele mais o mundo sem ele.<sup>190</sup>

Morrer significa permanecer nos questionamentos anteriores sem a possibilidade de dar forma a cada um deles. As oposições permanecerão enquanto características implícitas ao mundo e ao homem e, sendo assim, a expectativa palomariana de compreender e uniformizar seus pensamentos por meio da finalização concreta dos processos observatórios é insuficiente e irônica, assim como o discurso construído para esse texto, pautado num processo dialético cuja síntese – a mesma buscada do primeiro ao último texto desta obra – é a instauração de um novo e irônico processo dialético.

A ironia calviniana presente em *Palomar* é explicitada na última frase do personagem. A descrição detalhada do mundo sem sua presença física representa a permanência no projeto inicial de compreensão por meio da observação de fatos mínimos do cotidiano, no entanto, o personagem é, nessa etapa, a junção dos questionamentos empreendidos no decorrer da obra e os fracassos analíticos deles resultantes e, conseqüentemente, sua decisão de descrever todos os instantes de sua vida representa a confirmação da impossibilidade de se compreender e padronizar o caráter humano do mundo e, desse modo, sua morte é tão irônica quanto inevitável.

“Se o tempo deve acabar, pode-se descrevê-lo, instante por instante”, pensa Palomar, “e cada instante, para se poder descrevê-lo, se dilata tanto que já não se vê mais seu fim.” Decide que se porá a descrever cada instante de sua vida, e enquanto não os houver descrito a todos não pensará mais em estar morto. Neste momento morre.”<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Ibid., pp. 108-109. “Il caso del signor Palomar è in realtà più semplice, in quanto la sua capacità d’influire su qualcosa o qualcuno è sempre stata trascurabile; il mondo può benissimo fare a meno di lui, e lui può considerarsi morto in tutta tranquillità [...]. Il problema è il cambiamento non in ciò che lui fa ma in ciò che lui è, e più precisamente in ciò che lui è in rapporto al mondo. Prima, per mondo lui intendeva il mondo più lui; adesso si tratta di lui più il mondo meno lui.”

<sup>191</sup> Ibid., p. 112. “Se il tempo deve finire, lo si può descrivere istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine’. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché no li avrà descritti tutti non penserà più d’essere morto. In quel momento muore.”

## 4 CONCLUSÃO

A escrita posterior de *Lezioni Americane a Palomar* confere àquela um caráter irônico, uma vez que as afirmações sobre os valores literários em que a literatura do milênio que se aproximava se fundamentariam já tinham sido demonstradas falhas pelo senhor Palomar. O personagem, que busca compreender o mundo por meio de observação e descrição constante, é um senhor taciturno, míope, casado e com uma filha. Mora em Roma e transita por Paris. *Alter ego* declarado, o senhor Palomar empreende questionamentos calvinianos. É a voz narrativa de um escritor que transmite à literatura sua visão binária do mundo. Suas oposições são narradas e teorizadas no decorrer de sua vida literária e em seus escritos, e são tratadas c

essa fugacidade “a superfície inexaurível” que ele não alcança ainda que pautado sobre leveza imagética, ações rápidas, exatidão descritiva, visualização nítida e multiplicidade de sentido.

“Podemos imaginar que a sua mente seja como uma folha sobre a qual o senhor Palomar [...] deseja transcrever o mecanismo simples através do qual funciona a chave para dominar a complexidade do mundo, reduzindo-a ao mecanismo mais simples. Todavia no meio da interligação labiríntica das suas articulações internas, o grande jogo do mundo. O mundo não se deixa facilmente ser reduzido a proposições simples, a modelos: “cada tentativa de definir este modelo deve estar relacionado com uma onda longa que sobrevém em direção perpendicular a outras ondas e paralela à costa, fazendo escorrer uma crista contínua que mac aflora; depois há os saltos das ondas, o vento, os impulsos oblíquos, as ondas contrárias até que... a onda desaparece.”<sup>192</sup>

*Palomar*, ainda que publicado anteriormente a *Lezioni Americane*, contém o rigor manifestado por Calvino nos cinco valores-tema das conferências das Charles Eliot Norton Poetry Lectures. É possível identificá-los em todos os textos da narrativa e, simultaneamente, conferir sua incapacidade de gerar a compreensão existencial, manifestada nos binômios calvinianos. Não se pode negar a presença dos valores teóricos na narrativa e nem apontar incoerência entre as duas obras. Entretanto, a comparação entre as duas obras publicadas em épocas semelhantes demonstra uma relação irônica permeando as duas obras. A lógica calviniana que as permeia é estruturada visando a um fracasso frente à resolução da problemática humana e existencial que marca sua obra. Os valores literários teorizados nas *lições americanas*, leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, são visualizados por meio de exemplos literários consistentes e consagrados, todavia, o rigor metodológico estabelecido por Calvino é insuficiente para resolver a problemática da relação entre fenômenos existências presentes no humano.

---

<sup>192</sup> M. BELPOLITI. *L'occhio di Calvino*. Op.cit., p. 92. “Possiamo immaginarci che la sua mente sia come un foglio su cui il signor Palomar [...] vuole trascrivere il meccanismo semplice con cui funziona la complessità del mondo: la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice. Tuttavia in mezzo c'è l'intreccio labirintico delle sue interne articolazioni, il grande gioco del mondo. Il mondo non si lascia facilmente ridurre a proposizioni semplici, a modelli: “ogni tentativo di definire questo modello deve fare i conti con un'onda lunga che sopravviene in direzione perpendicolare ai frangenti e parallela alla costa, facendo scorrere una cresta continua e appena affiorante; poi ci sono gli sbalzi delle onde, il vento, le spinte oblique, le onde contrarie, finché... l'onda sparisce.”



Cada um dos 27 textos conclui-se sozinho. Todos eles possuem uma estrutura única, porém independentes e geradoras de um sentido próprio. O primeiro texto, "Lettura d'un onda", prenuncia o último. O fracasso na descrição de uma única onda antecipa sua rendição à impossibilidade de compreensão e ao fracasso de seu projeto explicitado na última frase do último texto.

Se o tempo deve acabar, pode-se descrevê-lo, instante por instante, pensa Palomar, e cada instante, para se poder descrevê-lo, se dilata tanto que já não se vê mais seu fim. Decide que se porá a descrever cada instante de sua vida, e enquanto não os houver

Palomar, com sua pretensa objetividade, transforma-se em uma declaração de fracasso do rigor sobre a metafísica.

Analisar a narrativa palomariana atentando para os valores das conferências-testamento é um modo de demonstrar que Calvino usou a objetividade para mostrar a contradição existente entre ela e as questões existenciais. As afirmações presentes nas *lições americanas* indicam precisa racionalidade no fazer literário, entretanto, ao serem confrontadas com o ser literário, demonstram-se insuficientes para a compreensão dos questionamentos humanos e, nesse sentido, a obra última de Calvino explicita sua crença sobre a impossibilidade de seus parâmetros precisos e racionais sobreporem-se à insolubilidade dos binômios existenciais. Não há solução para a dialética calviniana, e sua objetividade mascarada nas descrições palomarianas e nas definições dos valores presentes nas conferências americanas são suplantadas pela declaração final do personagem, “Neste momento morre”.

## 5 BIBLIOGRAFIA

### 5.1 DE ITALO CALVINO

#### 5.1.1 Narrativas

*Il sentiero dei nidi di ragno.* Torino: Einaudi, 1947.

*Ultimo viene il corvo.* Torino: Einaudi, 1949.

*Il visconte dimezzato.* Torino: Einaudi, 1952.

*L'entrata in guerra.* Torino: Einaudi, 1954.

*Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua italiana dai vari dialetti da Italo Calvino.* Torino: Einaudi, 1956.

*Il barone rampante.* Torino: Einaudi, 1957.

*I Racconti.* Torino: Einaudi, 1958.

*Il Cavaliere inesistente.* Torino: Einaudi, 1959.

*I nostri antenati: Il cavaliere inesistente, Il visconte dimezzato, Il barone rampante.* Torino: Einaudi, 1960.

*Marcovaldo ovvero Le stagioni in città.* Torino: Einaudi, 1963.

*La giornata di uno scrutatore.* Torino: Einaudi, 1963.

*Le cosmicomiche.* Torino: Einaudi, 1965.

*Ti con zero.* Torino: Einaudi, 1967.

*Gli amori difficili.* Torino: Einaudi, 1970.

*Le città invisibili.* Torino: Einaudi, 1972.

*Il castello dei destini incrociati.* Torino: Einaudi, 1973.

*Se una notte d'inverno un viaggiatore.* Torino: Einaudi, 1979.

*Palomar.* Milano: Mondadori, 1984.

*Sotto il sole giaguaro.* Milano: Mondadori, 1986.

### 5.1.2 Coletâneas, Ensaaios e Artigos

*Collezione di sabbia*. Milano: Oscar Mondadori, 1994.

*Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.

*Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Oscar Mondadori, 2002.

*Perché leggere i classici?* Milano: Oscar Mondadori, 1991.

*Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980.

### 5.1.3 Traduções no Brasil

*Se numa noite de inverno um viajante*. Trad. M. Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

*A especulação imobiliária*. Trad. I. Oliveira Castro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

*O visconde partido ao meio*. Trad. V. Freitas e R. Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

*As cidades invisíveis*. Trad. D. Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

*O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

*O barão nas árvores*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

*Fábulas italianas*. Trad. N. Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

*Os amores difíceis*. Trad. R. Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

*As cósmicas*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

*O cavaleiro inexistente*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

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

*Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

*Sob o sol-jaguar.* Trad. N. Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

*Os nossos antepassados.* Trad. N. Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

*Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Italo Calvino.* Trad. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## 5.2 SOBRE ITALO CALVINO

BARANELLI, L. *Italo Calvino: Lettere: 1940-1985.* Milano: Mondadori, 2000. (I Meridiani).

BARENGHI, M. *Italo Calvino: Saggi: 1940-1985.* Milano: Mondadori, 1995. (I Meridiani).

BELPOLITI, M. *L'occhio di Calvino.* Torino: Einaudi, 1996.

BENEDETTI, C. *Pasolini contro Calvino: Per una letteratura impura.* Torino: Bollati Boringhieri, 1988. pp. 64-135.

BERARDINELLI, Alfonso. *Calvino moralista. Novos Estudos CEBRAP.* São Paulo, n. 54, jul. 2007.

\_\_\_\_\_. *La fine del Post Moderno.* In: *Revista de Italianística.* São Paulo, 2005, X- XI.

BONURA, G. *Invito alla lettura di Italo Calvino.* Milano: Mursia, 1972.

CLERICI, L & FALCETTO, B. *Calvino & Il Cômico.* Milano: Marcos y Marcos, 1994.

GUGLIELMI, G., *La prosa italiana del Novecento II – Tra romanzo e racconto.* Torino: Einaudi, 1998.

KLEIN, A. I. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia.* São Paulo, 2004. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo.

LOMBARDI, A.C. *A verdadeira história do narrador: Calvino, Ariosto e a Influência Poética.* São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo.

MILANINI, C. *Italo Calvino: romanzi e racconti.* Milano: Mondadori, 1991, v1. (I Meridiani).

\_\_\_\_\_. *Italo Calvino: romanzzi e racconti*. Milano: Mondadori, 1992, v.2. ( I Meridiani).

\_\_\_\_\_. *Italo Calvino: romanzzi e racconti*. Milano: Mondadori, 1992. v.3. ( I Meridiani).

SCARPA, D. *Italo Calvino*. Milano: Oscar Mondadori. 1999. pp. 203-272.

SERRA, F. *Calvino e il pulviscolo di Palomar*. Firenze: Le lettere. 1996.

### 5.3 SOBRE LÍNGUA E LITERATURA

ADORNO, Th. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. (Coleção “Os Pensadores”).

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia – Purgatório*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. pp 37-75.

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva.1.970.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis; Vozes, 1973.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BRAIT, B. *A personagem*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).

BRIOSCHI, F; DI GIROLAMO, C. FUSILLO, M. *Introduzione alla letteratura*. Roma: Carocci Editore, 2005.

BOSI, A. “Literatura na era dos extremos”. In: *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea* nº 2. São Paulo: Nankin, 2002.

CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: EDUSP/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1963.

CHKLÓVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: Eikhenbaum, B. et alli. *Formalista Russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. pp.49-56..

CORTAZAR, J. “Alguns aspectos do Conto” In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

D’ONOFRIO, S. *O texto literário*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. pp 07-63.

ECO, U. *Ensaio sobre a literatura*. 2. ed. Trad. Aguiar, E. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, G. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas (Roland Barthes)*; Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. Trad. Maria Zélia Barbosa. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

GOTLIB, N.B. *Teoria do Conto*. 10. Ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

GROSSER, Hermann. *Narrativa*. Milano: Principato, 1984.

HARVEY, D. *Condição Pós - Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1979.

LIMA, L. C. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1975. p. 119-151, 181-304.

MOTTA, S.V. *Engenho & Arte da Narrativa (Invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações e dos paradigmas do ideal e do real)*, 1998. 725f. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

NUNES, B. Experiências do tempo. In: NOVAES, A.(org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p.131-140.

POE, E. A. *Ficção Completa, Poesia e Ensaio*. Org. e Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970

ROSENFELD, A, Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto e Contexto*, São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCARPA, D. Riflessioni sul punto di vista. In: *Intrecci di voci. La polifonia della letteratura del Novecento*. Torino: Einaudi, 1991.

SOARES, A. *Gêneros Literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Princípios).

SILVA, V. M. de A. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

#### 5.4 OBRAS CONSULTADAS

BURATTI, R. *Verbi italiani*. Milano: Avaliardi, 1993.

CATTANA, A. NESCI, M. T. *Dizionario compatto della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 1996.

CUNHA, C; CINTRA.L. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1.997.

DARDANO, M; TRIFONE, P. *Gramática italiana con nozioni di lingüística*. 3.Ed. Bologna: Zanichelli, 1996.

FERNANDES, F. *Dicionário de Verbos e Regimes*. 42. ed. São Paulo.Globo, 1998.

LUFT, C. P. *Grande manual de ortografia*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1983.

MEA, G. *Dicionário de italiano-português*. Porto: Porto Editora, 1994.

MICHAELIS. *Pequeno dicionário italiano-português, português-italiano*. André Guilherme Polito. São Paulo: Melhoramentos,1993.

MÜLLER, M. S, CORNELSEN, J.M. Normas e padrões para teses, dissertações e monografias. 5ed. atual. Londrina: Eduel, 2003.

RUIZ, J. A. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1993.

SOUZA, Francisco das C. de. *Escrevendo e normalizando trabalhos acadêmicos: um guia metodológico*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)