

---

## ÍNDICE/MOLDURA: A TÉCNICA COMPOSITIVA DE ITALO CALVINO

---

Anselmo Pessoa Neto \*

---

### RESUMO

A literatura, no seu atual estágio, resente-se de todas as experimentações formais que lhe ocorreram, principalmente durante o século morrente. O propósito deste estudo é acompanhar a trajetória de um escritor que pode ser considerado paradigmático, em muitos sentidos, para a literatura contemporânea: Italo Calvino. O texto procura desvelar aspectos da técnica compositiva deste escritor, atendo-se a discutir a problemática da moldura e do índice calviniano.

---

*Palomar* é o último escrito reunido em livro e publicado em vida por Italo Calvino. Se *Palomar* só saiu em 1983, diversos contos (experiências) do Senhor Palomar, que o integram, apareceram bem antes. Já em 1975, na coluna Osservatorio del Signor Palomar, que Calvino mantinha no jornal milanês *Corriere della Sera*, foram publicados, por exemplo, “La corsa della giraffe”, “Il fischio del merlo” e “Lettura di un’onda”, incluídos no livro, além de outros como “La seconda natura”, “Gli dei degli oggetti” e “Un maremoto nel Pacifico” que permanecem publicados somente no jornal.

Desse breve resumo histórico de algumas datas e títulos de *Palomar* cumpre observar: (1) na passagem de “Visita a un gorilla albino” e “L’invasione degli stormi” do jornal para o livro ocorreu uma transformação do sujeito narrador de “eu” para “ele” (Palomar), como se Calvino assumisse que “eu sou ele” ou “Palomar sou eu”, o que confirmaria a suspeita de narrativa biográfica; (2) a estruturação do livro em três

---

\* Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Goiás. Professor Assistente do Departamento de Letras da UFG.

capítulos, divididos em três secções, divididas em três contos, que remetem a três áreas temáticas (experiência visiva, experiência antropológica e experiência especulativa), que, por sua vez, remetem a três tipos de texto (descritivo, narrativo e meditativo), foi feita *a posteriori*; e (3) a leitura de *Palomar* como testamento literário de Italo Calvino é, no mínimo, imprudente (a não ser que seja feita uma leitura de *Palomar* como de mais um testamento literário, entendendo assim que todos os textos de um escritor são, também, testamentos), pois não leva em conta as datas e a ‘filosofia da composição’ do escritor.

A moldura<sup>1</sup> (em italiano, *cornice*) e o índice calvinianos são sintomas manifestos de uma organização extremamente racional de sua obra. Latentes estariam, na *cornice* e/ou no índice, sugestões da técnica compositiva de Italo Calvino. Percorramos os índices e/ou molduras das obras do escritor lígure.

De 1947 a 1963, isto é, das publicações, respectivamente, de *Il sentiero dei nidi di ragno* a *La giornata d'uno scrutatore* nada nos chama, à primeira vista, a atenção no índice e/ou moldura calvinianos, a não ser em *I racconti*, de 1958. O índice deste livro, que reúne contos que abarcam um período que vai de 1945 (*Andato al comando*) a 1958 (*La nuvola di smog* e outros), tem uma organização deveras interessante. Dividido em LIBRO PRIMO *Gli idilli difficili*, LIBRO SECONDO *Le memorie difficili*, LIBRO TERZO *Gli amori difficili* e LIBRO QUARTO *La vita difficili*<sup>2</sup> constatamos que aqui também temos uma organização *a posteriori*, pois a grande maioria dos contos reunidos em *I racconti* já tinha sido publicada, como demonstram as datas do índice. Mas certa unidade, talvez menos sentida que em *Palomar*, é atingida graças ao recurso da divisão temática e da repetição em cada subtítulo das palavras LIBRO e *difficili* que, agora, soam mais como um truque ilusionista a conduzir-nos pelos caminhos pavimentados pelo escritor. A divisão do livro em temas ou a união por temas dos capítulos foi criada artificialmente, mas, ao mesmo tempo, responde a uma unidade efetiva de argumentos, pois diz respeito a uma unidade maior: a unidade da literatura como sistema complexo de manifestação cultural.<sup>3</sup> Ou seja, fosse qual fosse a unidade proposta por Calvino, ela seria sempre uma unidade do sistema literário; na verdade, unidade e sistema, ao mesmo tempo. E aqui reside a dificuldade de todo estudo literário que se pretenda minimamente classificatório e definidor, pois a literatura, enquanto sistema,

está toda ela na parte ( ou aspecto) do todo, e toda a parte é o todo e o todo são todas as partes (ou aspectos de literatura) de todos os tempos e lugares. Calvino, consciente dessa complexidade, propõe unidades temáticas que não o são e o são, ou melhor, que não o são mas que passam a ser.<sup>4</sup>

Da mesma forma que *Palomar* e *Iraconti*, contos que só depois são reunidos para publicação em livros, Calvino publicou, em 1963, *Marcovaldo*. Dez aventuras de Marcovaldo já as conhecemos de *Iraconti* e mesmo de antes, em revistas e jornais. Os contos de Marcovaldo em *Iraconti* cobrem o período que vai de 1952 a 1956. Para a edição em livro, em 1963, vinte são os contos selecionados, inclusive os dez anteriormente publicados em *Iraconti*. De novo, em *Marcovaldo*, temos uma montagem *a posteriori*. São vinte contos divididos em blocos sazonais que se repetem. Temos, assim: Primavera, Verão, Outono e Inverno e, de novo, Primavera, Verão, Outono e Inverno, por cinco vezes. Portanto, não só os blocos são em número de cinco, mas também cinco o número de contos dedicados a cada estação. Os números são, então, cinco, quatro e vinte. Seria estéril e sem sentido, a não ser para os adeptos obscurantistas da numerologia e outras magias forçantes, esta montagem climático-numérica, mas é justamente no ‘clima’ instaurado que ocorre a recuperação, *a posteriori*, desse personagem deslocado (deslucado) no tempo dentro do tempo. Afinal, a aproximação de Marcovaldo ao “bom selvagem” de Rousseau é do próprio Calvino, ele é o bom selvagem desterrado na cidade industrial, Turim – imagem que lembra a do nordestino em São Paulo. Os números são frios e quentes, para Calvino.

*Le cosmicomiche* e *Ti con zero* estão vestidos e investidos de uma roupagem toda científica e adotam um procedimento compositivo digno de nota. Todos os contos desta série, menos os três da segunda parte de *Ti con zero*, que são precedidos de seis citações de uma só vez, e os três últimos da mesma obra, todos os outros, em número de 16, são abertos com uma epígrafe. A motivação, na economia da obra, para escrever estes contos, é toda externa, provém dessas epígrafes, num primeiro momento, e depois é toda interna, faz uso do processo combinatório apreendido dos amigos franceses do Ou.Li.Po. (Ouvroir de littérature potentielle) e das lições do círculo que girava em torno de R. Barthes, juntamente com o *rimpianto* do passado comunista. Com efeito, talvez

a chave interpretativa mais apropriada desses dois livros, aparentemente tão longe do suposto engajamento do primeiro Calvino, seja a leitura dessas obras como um acerto de contas *incompiuto*, porque sempre recorrente, com a ideologia dos tempos de Partido Comunista Italiano e a aceitação, de maneira radical, de que a literatura é jogo. É na exata negação, ao nível da forma, dos seus compromissos passados de comunista, que o conteúdo marxista entranhado, de forma definitiva, em Italo Calvino, se manifesta em toda a sua plenitude. Colher citações que comprovam estas assertivas é fácil, elas estão por todos os contos, em maior ou menor grau. Um exemplo: a epígrafe, de caráter científico, que abre o conto afirma que todos os dinossauros tinham sido extintos.

Tutti tranne me, precisò Qfwfq perché anch'io, per un certo periodo, sono stato dinosauro: diciamo per una cinquantina di milioni d'anni; e non me ne pento: allora essere dinosauro si aveva la coscienza d'essere nel giusto, e ci si faceva rispettare. (*Le cosmicomiche*, p. 111)

O título deste conto é “I dinosauri” e foi escrito numa época em que ser chamado de dinossauro ainda não era sinônimo de comunista, de sem-lugar, de fora-de-lugar, aliás, a leitura de Calvino como profeta é algo que está apenas começando.<sup>5</sup> Interessante ver Calvino problematizando o seu passado de comunista. Calvino comunista foi tachado de escritor neo-realista. Pois bem, é esse escritor de *Le cosmicomiche*, de moderníssima técnica compositiva (e por isto mesmo também tachado de pós-moderno) que no parágrafo acima, e em tantos outros, se (e nos) remete ao seu antigo estilo e credo. É o inspetor Kim, de *Il sentiero dei nidi di ragno*, que vemos, ali, falar pela boca de Qfwfq, é Kim que acredita estar no *giusto*, como nesse passo:

Quindi, lo spirito dei nostri... e quello della brigata nera... la stessa cosa? La stessa cosa, intendi cosa voglio dire, la stessa cosa... Kim s'è fermato e indica con un dito come se tenesse il segno leggendo; la stessa cosa ma tutto il contrario. Perché qui si è nel giusto, là nello sbagliato. (*Il sentiero dei nidi di ragno*, p. 151)

Atenção ao movimento dialético: “a mesma coisa mas tudo o contrário.” A dialética – a dialética materialista, pois não existe Deus,

Espírito, ou coisa que o valha, em toda a literatura calviniana – é princípio maior, é a partir de uma visão materialista do mundo, de uma dialética materialista, que Calvino escreve. Ponto comum e, talvez, elo de ligação principal entre todos os calvinos, a dialética é a herança de seus tempos de comunista.

É fazendo uso da dialética que Calvino, no seu famoso “Prefácio” a *Il sentiero...*, formula uma de suas passagens teóricas mais brilhantes:

Le letture e l’esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l’altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini. (Prefácio. In: *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. 17)

Em *Le cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967) Calvino, depois das ‘lições francesas’, porta ao grau máximo a tese de que os livros nascem de outros livros, entremeados pela experiência. Na maioria dos contos dessa série não só uma história puxa outra, mas uma palavra nasce de outra, num processo vertiginoso. Os contos da seção Priscilla – “Mitosi, Meiosi” e “Morte” – são exemplares, neste sentido. Uma vertigem causada pela perda de referência – o Partido – e, ao mesmo tempo, pela adoção de uma nova teoria:

Non c’era più modo di fissare un punto di riferimento: la Galassia continuava a dar volta ma io non riuscivo più a contare i giri, qualsiasi punto poteva essere quello di partenza, qualsiasi segno accavallato agli altri poteva essere il mio [...]. (*Le cosmicomiche*, p. 50)

Devo affrettarmi a trovare una soluzione e siccome l’unico campo che mi sia aperto è quello della teoria, non mi resta che continuare ad approfondire la conoscenza teorica della situazione. La realtà, bella o brutta che sia, non mi è dato di cambiarla (...). (*Ti con zero*, p. 122)

Experiência e leituras, teoria e/ou prática, interpretar o mundo e/ou transformá-lo. São estas as questões calvinianas. Com uma técnica apurada, que se aproxima, às vezes, da do *nouveau roman* francês, mas

que se distancia deste pelo conteúdo, pelas questões problematizadas, Calvino está sempre buscando uma nova forma, criando uma nova velha história, procurando tirar do concreto da vida uma experiência para as nossas leituras. O que importa é dizer algo de forma nova, não de novo. E é nesse dizer *algo* que a literatura calviniana se diferencia daquela que não quer dizer nada, e que diz o tempo todo que não quer dizer nada. Na verdade, o limite, às vezes, é tão tênue que as cartas se embaralham.<sup>6</sup>

Então, retomando o problema da moldura, esta seria, em *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*, as epígrafes. À primeira vista, teríamos, dessa forma, molduras conto a conto, mas, numa leitura mais atenta, percebe-se que este procedimento é adotado como regra e, portanto, vale como moldura geral. Nestes casos, a moldura precede a obra e é este o sentido comum de moldura, é a partir da moldura, do ambiente criado pela moldura, que as histórias se desenvolvem. Mas Calvino não se furtou, também no caso dessas obras, a confeccionar um índice *a posteriori*. Numa edição de 1968, para o Club degli Editori, reúne os dois livros em um único sob o título de *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* e o divide em cinco seções que dizem respeito a cinco argumentos diversos: *Quattro storie sulla Luna*, *Quattro storie sulla Terra*, *Quattro storie sul Sole*, *le Stelle*, *le Galassie*, *Quattro storie sull'evoluzione*, *Quattro storie sul tempo e sullo spazio*.<sup>7</sup>

Em *Il castello dei destini incrociati* (1969) Calvino leva ao extremo a técnica da moldura. O texto, feito sob encomenda para o editor Franco Maria Ricci publicar no volume *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, é o mais insosso dos livros de Italo Calvino. Romance de tese, nele Calvino tenta demonstrar a arbitrariedade da literatura, à Saussure, quando este afirma que a língua é arbitrária. A *cornice* em *Il castello dei destini incrociati* é clássica: um cavaleiro procura refúgio em um castelo para passar a noite, ali encontra outros viajantes, que, pelo mesmo motivo, se abrigaram no castelo. Ao entrar no castelo, por algum fato misterioso, todos perdem a voz. Depois do jantar, o castelão coloca sobre a mesa um maço de baralho, o tarô. Será através das cartas que cada um dos comensais irá contar a sua história. A literatura conhece uma variedade enorme de *cornici* como esta. Modelo universal é a moldura da obra-prima de Boccaccio, *Decameron*. Os participantes contam as suas histórias através das cartas, ou melhor, através da mágica. Calvino joga as cartas na mesa e do desenho de cada figura impressa

puxa uma história. Se a moldura segue o modelo da do *Decameron*, o motivo é o de um outro clássico italiano: o *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. São histórias de cavalaria, só que sem o sabor e a vivacidade destas. Depois de interpretada arbitrariamente, a primeira carta é seguida por outra, que, da mesma forma, vem interpretada. A seqüência entre a história de uma carta e a história de outra carta também é arbitrária. São histórias banais; a preocupação do escritor está toda dirigida para o virtuosismo do jogo pelo jogo: as cartas deverão formar, ao final, um quadrado que Calvino chamou de “mágico”. A tese foi demonstrada: a literatura é um sistema arbitrário, qualquer “máquina narrativa combinatória”<sup>8</sup> seria capaz de compor narrativas e mais narrativas, como estas.

*Le cosmicomiche* e *Ti con zero* também são narrativas experimentais só que, à diferença de *Il castello...*, há uma experiência por trás: a experiência de vida e de leitura de Italo Calvino. Em *Il castello...* a tentativa é a de fazer um experimento com certas informações, de pôr no papel certas teorias. Calvino bem que percebe, em vários momentos, que a coisa se torna artificial:

Quello che rimane di me è solo l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti. Ancora mi manca di ripercorrere due lati del quadrato in senso opposto, e io vado avanti solo per puntiglio, per non lasciare le cose a mezzo. (*Il castello dei destini incrociati*, p. 46)

O jogador, cartas na mesa, compromissos assumidos, quer sempre terminar a partida.

Com *Le città invisibili* (1972) Calvino atinge o ápice de um modelo que ele mesmo vinha construindo desde *I racconti*. *Le città invisibile* é um livro de moldura e de índice extremamente elaborados. Com efeito, somente o índice desse livro já mereceria, e vários críticos o fizeram, um tratado. Trabalho de ourivesaria, cálculo matemático, desenho lógico, imagem em movimento, estrutura fechada, possibilidades de abordagem em aberto, são estes os elementos de composição envolvidos nesse índice. A moldura, nesse caso, é um meio termo entre a moldura de *Le cosmicomiche* e a de *Il castello dei destini incrociati*: são nove capítulos, cada um é introduzido por um texto, em itálico, com as mesmas funções

das epígrafes de *Le cosmicomiche*, isto é, criar o ambiente para o desenrolar da narrativa e, ao mesmo tempo, função precípua da moldura, criar os contornos da história, dar o tom geral da narrativa. Quanto ao índice, talvez a melhor forma de visualizá-lo seja imaginar uma televisãozinha dessas que se faz para crianças: uma pequena caixa (moldura) com um recorte (tela) quadrado no centro onde as imagens vão rolando, de baixo para cima, uma substituindo a outra. Dentro da caixa, temos um mecanismo simples: são duas varinhas, uma acima e outra abaixo da tela, que, ao serem giradas sobre os seus eixos, movimentam o *cartoon*. Como já foi dito, são nove capítulos, o primeiro e o último compreendem dez contos cada, os outros sete compreendem cinco contos cada um. O filme vai ser rodado: no primeiro capítulo temos a abertura da moldura (texto em itálico), três blocos de contos totalizando dez quadros (contos) e o fechamento da primeira moldura (texto em itálico); o primeiro bloco tem três quadros (*Le città e la memoria. 1, Le città e la memoria. 2, Le città e il desiderio. 1*), o segundo também tem três quadros (*Le città e la memoria. 3, Le città e il desiderio. 2, Le città e i segni. 1*) e o terceiro tem quatro quadros (*Le città e la memoria. 4, Le città e il desiderio. 3, Le città e i segni. 2, Le città sottili. 1*). No segundo capítulo temos a abertura da segunda moldura, um bloco com cinco contos (quadros) e o fechamento da segunda moldura. Os capítulos entre o primeiro e o último adotarão a mesma estrutura: abertura da moldura, cinco contos e fechamento da moldura. Então teremos, na metáfora da televisão de brinquedo, cinco contos numerados de 5 a I. O de número 5 a cada novo capítulo irá subir (será enrolado pelo movimento rotatório da vara), o de número 4 será o de número 5 da mesma série, o 3, o 4, o 2, o 3, o I, o 2 e o I dará lugar, por sua vez, ao número I de uma seqüência inédita, até então, de cidades da mesma série. Exemplo: capítulo II em relação ao capítulo III. O capítulo II começa com a abertura da moldura interna e, depois, *Le città e la memoria. 5, Le città e il desiderio. 4, Le città e i segni. 3, Le città sottili. 2, Le città e gli scambi. 1* e termina com o fechamento da moldura. O capítulo III começa com a abertura da moldura e, depois, *Le città e il desiderio. 5, Le città e i segni. 4, Le città sottili. 3, Le città e gli scambi. 2, Le città e gli occhi. 1* e termina com o fechamento da moldura. As possibilidades combinatórias, assim como as possibilidades de leitura deste livro, são inúmeras. Calvino oferece em *Le città invisibili* uma chance para o leitor se sentir ativo, participante do jogo.



Em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, finalmente, a palavra será da leitora e do leitor. Demiurgo será, evidentemente, o narrador calviniano.

Ao lermos *Le città invisibili* ficamos com a firme impressão de que Calvino construiu este índice antes dos contos, dada a perfeição do seu jogo combinatório. Esta impressão é reforçada pelo fato de Calvino não ter publicado, anteriormente, como nos casos de *I racconti*, *Marcovaldo*, *Le cosmicomiche*, *Ti con zero* e *Palomar*, nenhum dos contos que compõem *Le città...* São todos contos inéditos. Será uma declaração do próprio Calvino, numa troca de correspondência com Claudio Varese, que mudará o rumo dessa interpretação. Calvino diz:

Il libro è nato pezzo a pezzo, per successiva giustapposizione di pezzi isolati, e io stesso non sapevo dove andavo a parare, solo sentivo il bisogno di continuare fino a che non avessi esaurito quello che avevo da dire, cioè la parzialità di ogni discorso che tentavo potevo superarla solo aggiungendo altri discorsi convergenti o divergenti. Se ora il libro si presenta come una costruzione elaborata econclusa, questa costruzione è venuta all'ultimo sulla base del materiale che avevo accumulato. Anche le classificazioni delle città, alcune (memoria, desiderio) erano già chiare dall'inizio, perché mi erano venute così, altre sono state decise dopo, dopo molte oscillazioni, attorno a nuclei tematici dai contorni non ben definiti. Dunque non è chi io non permetta di leggere i capitoli uno a uno: penso che vadano letti a uno a uno perché così sono nati, e poi ognuno nelle varie serie che il libro suggerisce. Ma il senso che il libro deve trasmettere è quello di folto e di affollato che tu così bene descrivi [...] Forse l'età matura mi ha fatto perdere la perentorietà nelle affermazioni, e questo si sente anche nel libro (Varese, Claudio; Calvino, Italo. Dialogo sulle Città invisibili. *Studi Novecenteschi*, v. 2, n. 4, p. 126, mar. 1973, p. 126).

Como se vê, também no caso de *Le città...* temos um índice *a posteriori*. Mas *Le città...* com sua máquina engenhosa, com suas possibilidades de jogo, com suas combinações perfeitas não podem ser comparadas a *Il castello...* Alguma coisa as desestrutura (mas não ao último momento, como foi tentado em *Il castello...* com “Tutte le altre storie”) por dentro, rói a sua construção fria e calculada: é o mundo, são realidades visíveis, tão diversas e tão iguais que irrompem nas cidades. Algumas dessas realidades são etéreas, subjetivas, quase incompreensíveis;

outras são claras, sem enigmas, límpidas nas suas imundícies. Como a vida, é a vida que falta ao castelo, é a vida que preenche os vãos das cidades.

A virtuosidade técnica de Italo Calvino é excepcional, o seu estofamento teórico transforma-o num dos grandes polemistas. Calvino pesquisa e estuda. A literatura para ele não tem nada de inspiração. O seu escrito é sempre fruto de uma concepção artificial, a gestação se alimenta da teoria, o parto é suado e a criação é abundante. Calvino é o produtor moderno de textos literários. Em sintonia com a ‘crítica de vanguarda’, escreve para ela e tem por ela os seus textos confirmados, saboreados. A literatura moderna é muito, ou às vezes é só, o *esconder* para ser *achado*. O seu modelo é o ‘mapa da mina’ dos jogos de pirata. As pistas são abundantes. Esconder o tesouro é compensador, pois possibilita que alguém o encontre e divida o prêmio com você. Calvino, talvez mais do que qualquer outro escritor moderno, compreendia esta modernidade, tinha plena consciência do seu papel, não foi nunca ingênuo. Jogou o jogo que era para ser jogado. Conhecedor das regras, escondeu muito mais do que a crítica queria encontrar, e é este o fator desconcertante da sua obra, é o que não permite um juízo único, a palavra final, a síntese crítica. Calvino tinha uma verdadeira obsessão por modelos (coisa que só confirma o seu conhecimento profundo do fazer literário). Pratica modelos variados (des) pretensiosamente e os implode por dentro (im) piedosamente. Foi nesta busca, com conhecimento de causa, de modelos para imitar (imitar no sentido auerbachiano do termo<sup>9</sup>) que Calvino compôs o seu *Viaggiatore*.

Calvino sempre se supera tecnicamente. Depois de passar seis anos sem publicar um romance, lança, em 1979, *Se una notte di'inverno un viaggiatore*. O romance encerra em si mesmo um alto grau de polémica. A imensidão do *scibile* calviniano é de deixar estupefato qualquer estudioso de literatura. Todo o conhecimento acumulado, técnico e teórico, sobre literatura do escritor ligure é despejado neste texto. A estruturação do livro responde a este objetivo: nas molduras, que são partes intrínsecas do livro e, portanto, também prática literária, são estabelecidas as discussões teóricas; nos “quadros” tem-se a demonstração prática, que, neste caso, é recheada por uma reflexão crítica sobre o fazer literário, o que configura a metanarrativa. O que temos, então, enquanto formato, é um modelo parecido com o de *Le città invisibili*.

São dez capítulos (molduras) intercalados por dez inícios de romances (todos os inícios de romances levam um título), mais o décimo primeiro e o décimo segundo capítulos, que são colocados um imediatamente depois do outro. Além de toda a polêmica interna e em torno desse romance-tratado o que, de fato, parece ser a grande inovação que possibilita todo o bombardear de conhecimento de Italo Calvino neste livro foi, depois do já assinalado recurso da moldura, o uso da segunda pessoa do singular. E, como não poderia deixar de ser, uso consciente, proposital:

Come sei Lettrice? È tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu maschile, forse fratello e sosia d'un io ipocrita, ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perché il romanzo sia un romanzo, perché tra quella Seconda Persona maschile e la Terza femminile qualcosa avvenga, prenda forma, s'affermi o si guasti seguendo le fasi delle vicende umane. Ossia: seguendo i modelli mentali attraverso i quali viviamo le vicende umane. Ossia: seguendo i modelli mentali attraverso i quali attribuiamo alle vicende umane i significati che permettono di viverle. (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 142)

Repassemos rapidamente. Foi dito, no início deste texto, que, à primeira vista, nada chamava a atenção no índice e/ou moldura calvinianos de 1947 a 1963, a não ser *I racconti*, de 1958. Agora, longa estrada de linhas percorridas, voltemos ao tema. É certo que nada chama a atenção no índice do primeiro romance de Italo Calvino: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Na verdade, a edição consultada nem índice há. Mas não importa, são 12 capítulos numerados em algarismos romanos. A moldura é, aí, só aparentemente inexistente. A moldura, neste caso, é uma moldura não escrita, é uma moldura da realidade.<sup>10</sup> É a guerra civil italiana, a resistência armada dos *partigiani*, a grande moldura desta obra. É no cenário da guerra que as aventuras de Pin se realizam, assim como o pano de fundo das novelas de *Decameron* é a peste. As aventuras de Pin são episódios autônomos, como os inícios de romances de *Se una notte...*, os quais Calvino, inclusive, pensou em publicar como contos.

Nos outros livros de Italo Calvino, sem contar os publicados postumamente e alguns reagrupados com novos títulos e nova organização, o problema se resolve assim:

*Ultimo viene il corvo* (1947) é um livro de contos dos mais significativos da obra calviniana. São trinta contos, 19 dos quais serão selecionados para a coletânea *I racconti*.<sup>11</sup>

*L'entrata in guerra*, (1954) é um livro composto de três contos: “L’entrata in guerra”, “Gli avanguardisti a Mentone” e “Le notti dell’UNPA”. Todos selecionados para a coletânea *I racconti*.

*La formica argentina* (1952) *La speculazione edilizia* (1957) *La nuvola di smog* (1958) são romances curtos ou contos longos, como dizia o próprio Calvino. Todos selecionados para a coletânea *I racconti*.

*Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959) serão todos reunidos no volume *I nostri antenati* (1960). Desses, o único com ‘medida’ de romance é *Il barone...*, os outros poderiam receber a classificação calviniana de contos longos. *Il barone...* é um romance dividido em trinta capítulos. Aparentemente, aqui também não temos uma *cornice*, mas o primeiro capítulo, no qual toda a família é apresentada e no qual Cosimo, depois de se negar a comer *escargot*, sobe nas árvores para nunca mais descer, cumpre esta função, tanto que, nesse romance, também encontramos episódios aventurescos como aqueles de *Il sentiero...* . De qualquer forma *Il barone...* é a obra de maior fôlego de Italo Calvino.

Talvez seja este o ponto: a moldura propicia a narrativa curta. Não seria mais só o leitor que não teria fôlego para o escrito longo, mas também o escritor, que é leitor, participe do ritmo e da fragmentação da vida na modernidade, que se ressentiria da ‘falta de tempo’, da ‘falta de espaço’ que nos invadem.

---

## RIASSUNTO

La letteratura attualmente si risente di tutte le sperimentazioni formali che le sono accadute, principalmente, durante il secolo morente. Lo scopo di questo saggio è seguire la traiettoria di uno scrittore che è esemplare, in molti sensi, alla letteratura contemporanea: Italo Calvino. Il testo cerca di svelare aspetti della tecnica compositiva di questo scrittore, tenendo conto della problematica della cornice e dell’indice calviniano.

---

## NOTAS

- 1 O termo moldura é comum na teoria literária italiana. A melhor forma de compreender o seu significado é imaginar o seu imediato denotativo: a moldura de um quadro concreto, ou, no campo que nos interessa, pensá-la como uma estrutura que limita ou circunda uma história fazendo parte da história; como o ambiente, a estrutura, que organiza, que dá unidade às várias histórias de um livro, fazendo de um punhado de narrativas um romance.
- 2 Os títulos e as numerações são, neste estudo, reproduzidos fielmente, assim é que a caixa alta e o itálico de, respectivamente, LIBRO(...) e (...) *difficili* estão como no original italiano, da mesma forma na numeração dos capítulos de *Le città invisibili*, mais à frente, é Italo Calvino quem começa numerando em algarismo romano (I) e, logo em seguida, passa para o arábico (2, 3, 4 e 5)
- 3 Ver Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo – un contributo fondamentale alla “scienza della letteratura”*. Torino: Einaudi, 1979.
- 4 A teoria imita a poesia. Texto já escrito, eis que um amigo apresenta este soneto de Gregório de Matos:

ACHANDO-SE UM BRAÇO PERDIDO DO MENINO  
DEUS DE N. S. DAS MARAVILHAS, QUE DESACATA-  
RAM INFIÉIS NA SÉ DA BAHIA

### SONETO

O todo sem a parte não é todo;  
A parte sem o todo não é parte;  
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,  
Não se diga que é parte, sendo o todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,  
E todo assiste inteiro em qualquer parte,  
E feito em partes todo em toda a parte,  
Em qualquer parte sempre fica todo.

O braço de Jesus não seja parte,  
Pois que feito Jesus em partes todo,  
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,  
Um braço que lhe acharam, sendo parte,  
Nos diz as partes todas deste todo.

(Matos, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, s. d., p. 307)

- 5 Ver “La decapitazione dei capi — tra gli apologhi che l’autore di *Palomar* scrisse tra il 1943 e il 1984, pagine di fulminante, visionaria attualità”. Rivista *Panorama*, 19 settembre 1993.
- 6 Ver, mais à frente, passagem sobre *Il castello dei destini incrociati*.
- 7 Calvino foi um mestre da montagem, vários dos seus livros receberam mais de uma versão diferente. A sua viúva e herdeira, hoje, de uma certa forma, segue o seu exemplo ao reunir em formato inédito e dar, de novo, à luz, velhos textos de Calvino.
- 8 Ver “Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)” Calvino, Italo. *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 1980, p. 164.)
- 9 A percepção da mudança é gratificante, mas não consola. Auerbach fala de realismo, mas cedo percebe que o termo é restritivo e adota o conceito de imitação (mimese). Aqui o uso do termo imitar é remetido a Auerbach para dizer que não é imitar no sentido de copiar. Mas também, ao mesmo tempo, deve-se notar que Calvino procurava modelos para imitar, mas não imitar a realidade! Imitar em sentido maior, positivo, mas sempre imitar o modelo! (Ver Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1990.)
- 10 Daí toda a polémica em torno do IX capítulo de *Il sentiero dei nidi di ragno*. O IX capítulo é a intrusão dessa realidade na ficção, é o amarramento necessário para que as aventuras de Pin se constituam em romance.
- 11 Ver Pessoa Neto, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Dissertação de mestrado, UFG, 1993.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### • OBRAS DE ITALO CALVINO (em ordem cronológica)

#### 1. Narrativas

- Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi: 1947. (Usa a 5. ed.; Milano: Garzanti, 1988.)
- Ultimo viene il corvo*. Torino: Einaudi, 1949. (O livro foi escrito entre 1945 e 1949. Em 1968 saiu uma nova edição modificada contendo vinte e cinco contos da edição original, mais cinco outros de escrita posterior. Usa a edição: Torino: Einaudi, 1976. Em tudo igual à edição original.)
- Il visconte dimezzato*. Torino: Einaudi, 1952. (Usa uma edição de *I nostri antenati: Il visconte dimezzato, Il barone rampante e Il cavaliere inesistente*. Milano: edizione Euroclub, 1985.)
- La formica argentina*. Rivista *Botteghe Oscure*, Roma: Quaderno X, 1952. (Este conto longo, ou romance breve, foi publicado, depois, em várias outras edições. Usa a edição de *I racconti*. Torino: Einaudi, 1958.)
- L'entrata in guerra*. Torino: Einaudi, 1954. (Usa a 2. ed. Nuovi Coralli, Torino: Einaudi, 1975)
- Le fiabe italiane*. Torino: Einaudi, 1956. (a cura di)
- Il barone rampante*. Torino: Einaudi, 1957. (Usa a edição de *I nostri antenati*, op. cit., 1985.)
- La speculazione edilizia*. Rivista *Botteghe Oscure*, Roma: Quaderno XX, 1957. (Usa a 1. ed.; Nuovi Coralli, Torino: Einaudi, 1973.)
- La nuvola di smog*. Rivista *Nuovi Argomenti*, n. 34, 1958. (Usa a edição de *I racconti*, op. cit., 1958.)
- I racconti*. Torino: Einaudi, 1958.
- Il cavaliere inesistente*. Torino: Einaudi, 1959. (Usa a edição de *I nostri antenati*, op. cit., 1985.)
- La giornata d'uno scrutatore*. Torino: Einaudi, 1963. (Usa a 3. ed. Nuovi Coralli, Torino: Einaudi, 1978.)
- Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Torino: Einaudi, 1963. (Usa a edição: Torino: Einaudi, 1986.)

- Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi, 1965. (Uso a edição: Milano: Garzanti, 1988.)
- Ti con zero*. Torino: Einaudi, 1967. (Uso a edição: Milano: Garzanti, 1988.)
- Il castello dei destini incrociati*. Parma: Ricci editore, 1969. (Uso a edição: Torino: Einaudi, 1973.)
- Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Torino: Einaudi, 1970. (Uso a edição: *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*. Torino: Einaudi, 1988 - A cura di Carlo Minoia.)
- Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.
- Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979.
- Palomar*. Torino: Einaudi, 1983.
- Sotto il sole giaguaro*. Milano: Garzanti, 1986.

## **2. Coletâneas de ensaios e artigos**

- Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 1980.
- Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984.
- Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 1988.
- Lezioni americane - sei proposte per il prossimo millenio*. Milano: Garzanti, 1988.
- La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori, 1990.