

O estranho e o monstruoso em *Coleção de areia*, de Italo Calvino

The strange and the monstrous in *Collection of sand*, by Italo Calvino

Lo extraño y lo monstruoso en *Colección de arena*, de Italo Calvino

Claudia Maia

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo

Este artigo apresenta uma análise do último livro de Italo Calvino, *Coleção de areia* [*Collezione di sabbia*, 1984], cujos ensaios privilegiam o fora do comum, o excêntrico, o monstruoso. A coletânea do escritor italiano vai ao encontro do pensamento de Jeffrey Jerome Cohen, José Gil, Georges Canguilhem e Walter Benjamin, que atestam o caráter precário da ordem, ameaçada constantemente pelo que insiste a escapar dela. Os monstros, tanto aqueles provenientes do acaso da natureza quanto os produzidos pelo homem, são lidos a partir de sua semelhança e sua diferença em relação ao humano. Entre este e o monstro o limite pode ser tênue.

Palavras-chave: monstro; *Coleção de areia*; Italo Calvino.

Abstract

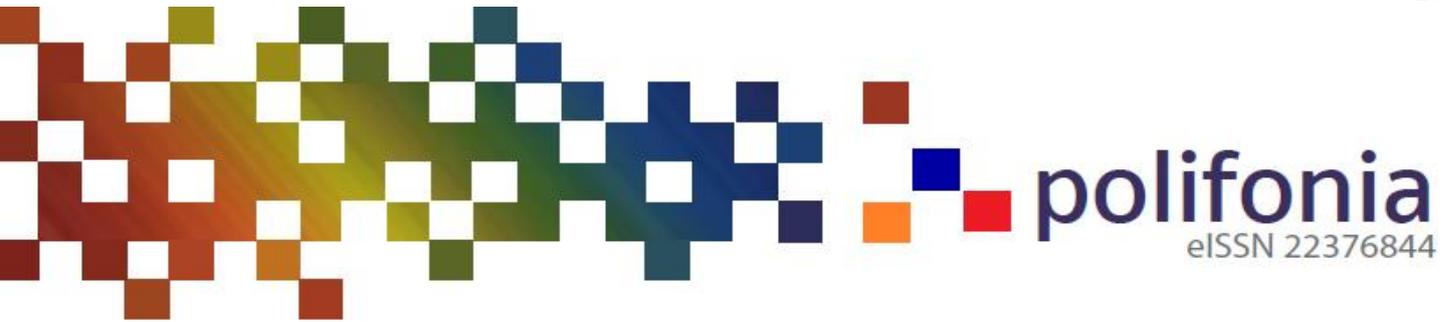
This article presents an analysis of Italo Calvino's last book, *Collection of sand* [*Collezione di sabbia*, 1984], whose essays privilege the unusual, the eccentric, the monstrous. The collection of the Italian writer meets the thought of Jeffrey Jerome Cohen, José Gil, Georges Canguilhem and Walter Benjamin, who attest to the precarious nature of the order, constantly threatened by what insists on escaping it. The monsters, both those that come from the chance of nature and those produced by man, are read from their similarity and their difference in relation to the human. Between this and the monster the limit can be tenuous.

Keywords: monster; *Collection of sand*; Italo Calvino.

Resumen

Este artículo presenta un análisis del último libro de Italo Calvino, *Colección de arena* [*Collezione di sabbia*, 1984], cuyos ensayos privilegian lo insólito, lo excéntrico, lo monstruoso. La colección del escritor italiano se encuentra con el pensamiento de Jeffrey Jerome Cohen, José Gil, Georges Canguilhem y Walter Benjamin, quienes dan fe de la precariedad de la orden, constantemente amenazada por lo que insiste en escapar de ella. Los monstruos, tanto los que provienen del azar de la naturaleza como los producidos por el hombre, se leen desde su semejanza y su diferencia en relación con lo humano. Entre esto y el monstruo, el límite puede ser tenue.

Palabras clave: monstruo; *Colección de arena*; Italo Calvino.



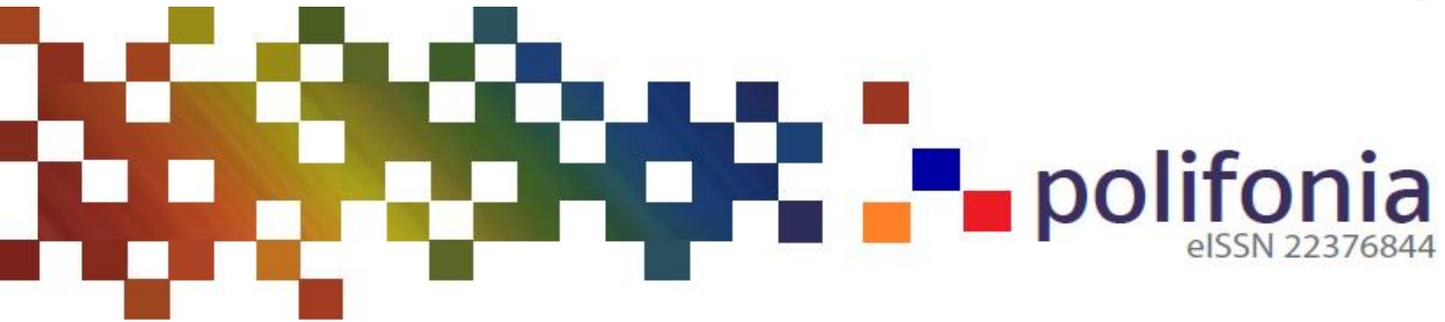
A existência de monstros questiona a vida quanto ao poder que ela tem de nos ensinar a ordem.

Georges Canguilhem

O último livro de Italo Calvino, *Coleção de areia* [*Collezione di sabbia*], publicado em 1984 pela editora Garzanti, é composto de quatro partes: a primeira reúne textos sobre exposições insólitas, “às quais não dão atenção os críticos de arte” (CALVINO, 2001, p. 1516); a segunda e a terceira, ensaios sobre “coisas vistas”, que “têm como objeto o visível ou o próprio ato de ver (incluído o ver da imaginação)” (CALVINO, 2010, p. 8); e a quarta, relatos de viagem ao Irã, México e Japão. O subtítulo da primeira edição do livro, “emblemas bizarros e inquietantes do nosso passado e do nosso futuro: os objetos contam o mundo”,¹ anuncia o caráter de inquietação e estranheza de muitos objetos que mereceram a atenção do escritor e que é tema deste artigo.

O primeiro ensaio do livro, que dá título à coletânea, trata de uma exposição de coleções: chocalhos de vacas, jogos de tômbola, tampas de garrafa, apitos de terracota, piões, bilhetes ferroviários, invólucros de rolos de papel higiênico, distintivos de colaboracionistas da ocupação, rãs embalsamadas, máscaras antigas, imagens do Mickey Mouse, frascos de areia. O caráter estranho da maioria dessas coleções refere-se aos sentidos que comumente tem esse adjetivo: “fora do comum, desusado, novo; anormal”, “singular, esquisito; extraordinário; extravagante; excêntrico”, “misterioso, enigmático, desconhecido” (FERREIRA, 1999, p. 841). São objetos dos quais não se espera, ao menos a princípio, que se tornem peças de coleção; tampouco que essas coleções se tornem obras de exposição. Das coleções, o que mais interessa não é o valor de seus objetos, mas a relação que o colecionador estabelece com eles – “[...] o fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la” (2010, p. 13), aponta Calvino. Nesse sentido, pode-se afirmar que, em maior ou menor dose, todas as coleções estão comprometidas com o desconhecido, o secreto, o excêntrico. Para Walter Benjamin, “tudo o que se diz do ponto de vista de um

¹ No original: “Emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro: gli oggetti raccontano il mondo”.



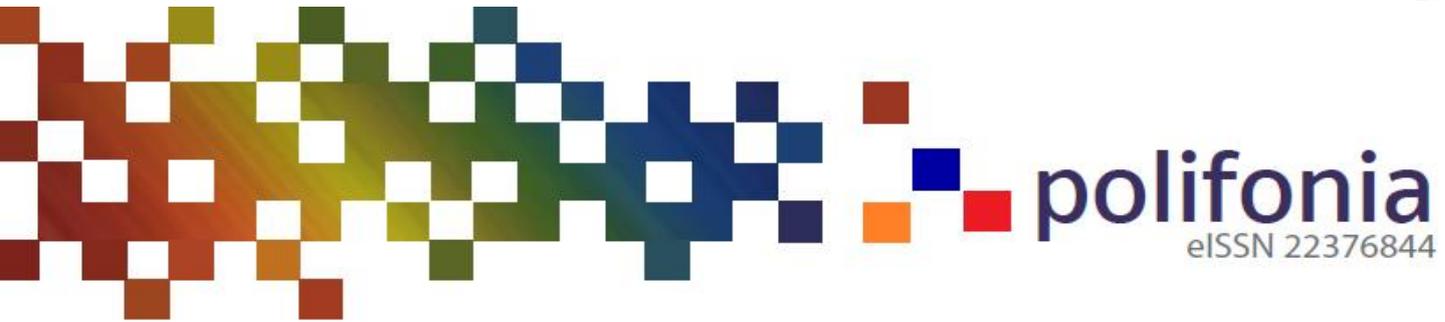
coleccionador autêntico é esquisito” (BENJAMIN, 2000, p. 229),² e, na esteira do pensamento do filósofo, Ivete Sánchez argumenta: “O colecionador, em seu afã de alcançar uma meta que abarque a totalidade, se limita a um setor mínimo e agudo da circunferência e, assim, em sua concentração absoluta, roça a excentricidade” (SÀNCHEZ, 1999, p. 63).

A estranheza e a excentricidade, portanto, estão na coleção e no colecionador, em sua fixação pelo objeto escolhido e no que há de misterioso nessa fixação. Duas das coleções que Calvino observa na exposição, contudo, não são caracterizadas apenas pela estranheza ou pela excentricidade, mas também por algo que está ligado ao monstruoso ou mesmo, em certa medida, àquele sentido que Sigmund Freud apontou para o termo “estranho”, em seu conhecido ensaio de 1919: o sentido de “assustador”. Uma dessas coleções é a de máscaras antigas, segundo o escritor uma das mais impressionantes da mostra:

[...] uma vitrine de onde faces verdes ou acinzentadas de pano ou de borracha olhavam por cegos olhos redondos e saltados, de nariz-focinho cilíndrico ou em forma de tubo articulado. Que espírito terá conduzido o colecionador? Um sentimento – creio – ao mesmo tempo irônico e assustado diante de uma humanidade que estivera perfeitamente pronta a uniformizar-se com aqueles semblantes entre animais e mecânicos; ou talvez até uma confiança nos recursos do antropomorfismo que inventa novas formas à imagem e semelhança do rosto humano para adaptar-se a respirar fôlego ou iverita, não sem uma ponta de caricatural deboche. E certamente uma vingança contra a guerra, ao fixar naquelas máscaras o aspecto rapidamente obsoleto e que, portanto, agora parece mais ridículo que terrível; mas também o sentimento de que naquela crueldade atônita e estúpida ainda se reconheça nossa verdadeira imagem (CALVINO, 2010, p. 13).

Aqui também, como na descrição de outras coleções, Calvino se pergunta dos motivos que impulsionaram o colecionador e um deles seria o sentimento assustado diante da semelhança que vê entre a humanidade e os perfis animais e mecânicos das máscaras. Em seu conhecido texto “O estranho”, Freud afirma que o termo “estranho” “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1996, p. 237). Na nota de explicação sobre a escolha para a tradução do termo *unheimlich* e mesmo do correspondente utilizado na tradução inglesa, *uncanny*, o tradutor informa que optou pelo termo “estranho”, ainda que o considere muito vasto, indefinido e impreciso, porque talvez

² O termo alemão *schrullig*, traduzido por esquisito, tem também o sentido de extravagante.



fosse o “único capaz de combinar as conotações da área semântica de ‘fantástico’, ‘misterioso’, ‘sinistro’”.

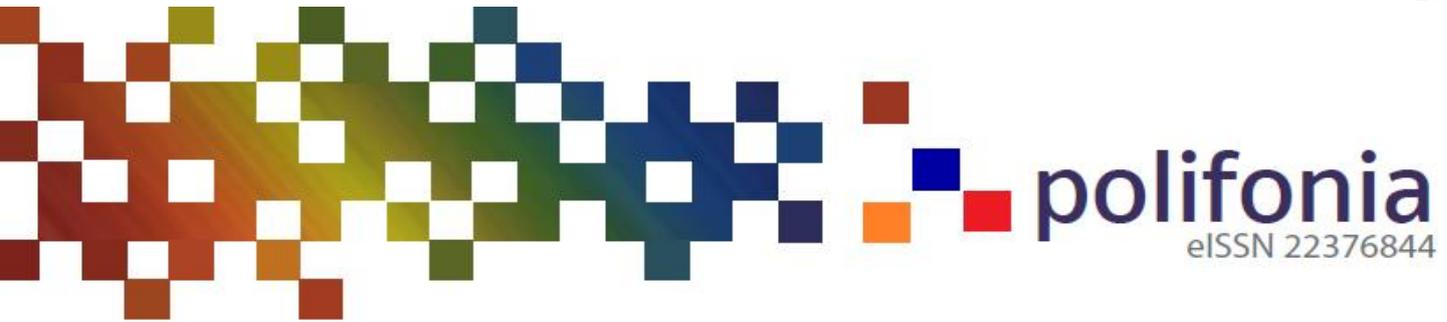
Freud inicia sua reflexão perguntando o que “nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador” (FREUD, 1996, p. 237). Ou seja, nem tudo o que é amedrontador é estranho. Da mesma maneira, nem tudo o que é novo e desconhecido é, necessariamente, estranho e/ou assustador. No texto de Calvino, as poucas palavras que descrevem as máscaras já indicam o caráter estranho e assustador da coleção: os traços das máscaras são estranhos porque não condizem com o que se espera de uma face – se se tomar como modelo a face humana – e são assustadores porque provocam medo.

Toda a argumentação de Freud, desde a pesquisa etimológica da palavra *heimlich* e de seu oposto *unheimlich* até o comentário das experiências e situações – incluindo as referências literárias – que despertam o sentimento de estranheza, caminha no sentido de confirmar a tese de que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 238):

[...] entre os seus diferentes matizes de significado a palavra *heimlich* exhibe um que é idêntico ao seu oposto, *unheimlich*. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich* (Cf. a citação de Gutzkow: ‘Nós os chamamos *unheimlich*; vocês o chamam *heimlich*.). Em geral, somos lembrados de que a palavra *heimlich* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. *Unheimlich* é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de *heimlich*, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão genética entre esses dois significados de *heimlich*. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz (FREUD, 1996, p. 242-243).

Valendo-se da pesquisa etimológica do termo *unheimlich* que Freud apresenta em seu ensaio, sobretudo em outras línguas que não o alemão,³ pode-se afirmar que toda essa área

³ Inglês: *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*; francês: *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*; espanhol: *sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro*; árabe e hebreu: o mesmo que “terrível”, “horível”; quanto às línguas italiana e portuguesa Freud argumenta que “parecem contentar-se com palavras que descreveríamos como circunloções” (FREUD, 1996, p. 239).

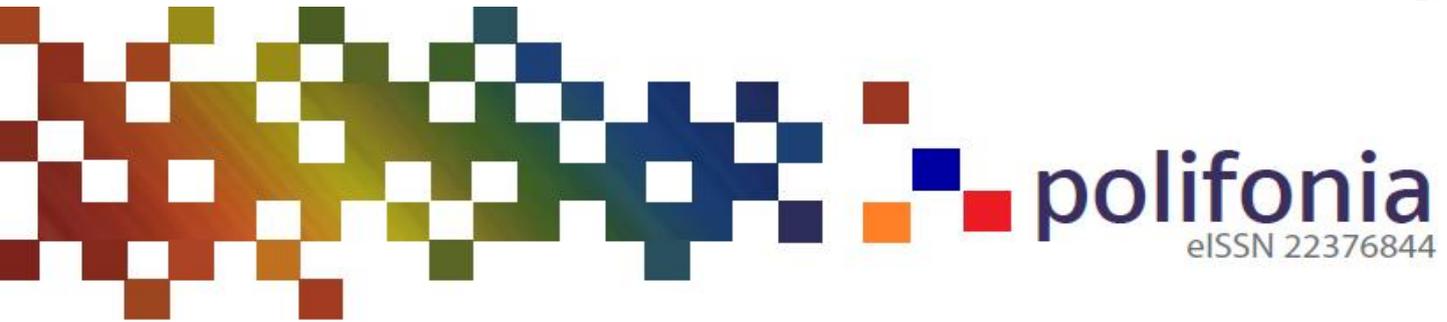


semântica remete ao monstruoso, termo que estaria para o sentido de “terrível”, “assombroso” e “assustador”. A observação de Freud sobre a ambivalência do termo condiz, em grande medida, com as discussões sobre o monstro e o monstruoso apresentadas por alguns estudiosos, a exemplo de José Gil, que, ao tratar da relação entre o homem e o monstro, a humanidade e a monstruosidade, acaba por revelar aspectos que se aproximam da definição de Freud. Na introdução de seu livro *Monstros*, Gil argumenta que a falta de predileção por uma ou outra figura monstruosa na contemporaneidade, a exemplo do que se observou na Antiguidade, que privilegiou os centauros, as quimeras e os sátiros, é “sinal da grande dúvida que assaltou o homem contemporâneo quanto à sua própria humanidade” (GIL, 2006, p. 11). Segundo o filósofo, vivemos hoje um retorno do imaginário, que, desde o Renascimento, no que se refere aos monstros, foi superado pelas teorias científicas que empreenderam uma classificação das figuras teratológicas:

Ao classificá-las [as leis da aberração] segundo a sua teoria – a primeira teoria científica do desvio teratológico – Geoffroy [Geoffroy Saint-Hilaire] suprimiu alguma monstruosidade aos monstros. Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens (GIL, 2006, p. 12).

Os monstros, nesse sentido, tanto aqueles originários do acaso da natureza quanto os produzidos pelo homem, seriam constantemente questionados no que se assemelham e no que se diferem deste. Entre o que não somos e o que poderíamos ser, o limite é tênue; e é nessa fragilidade que pode estar, como ressalta Gil, a humanidade do homem, o caráter humano dos monstros e a íntima relação existente entre o homem e o monstro, à medida que um é sempre parâmetro para o outro. Para Gil, devido aos artifícios contemporâneos capazes de criar monstros de todo tipo, “continuamos apanhados na vertigem da experimentação e da aventura, queremos conhecer e tocar os confins de nós próprios, aquele limiar onde deixamos de ser homens” (GIL, 2006, p. 13).

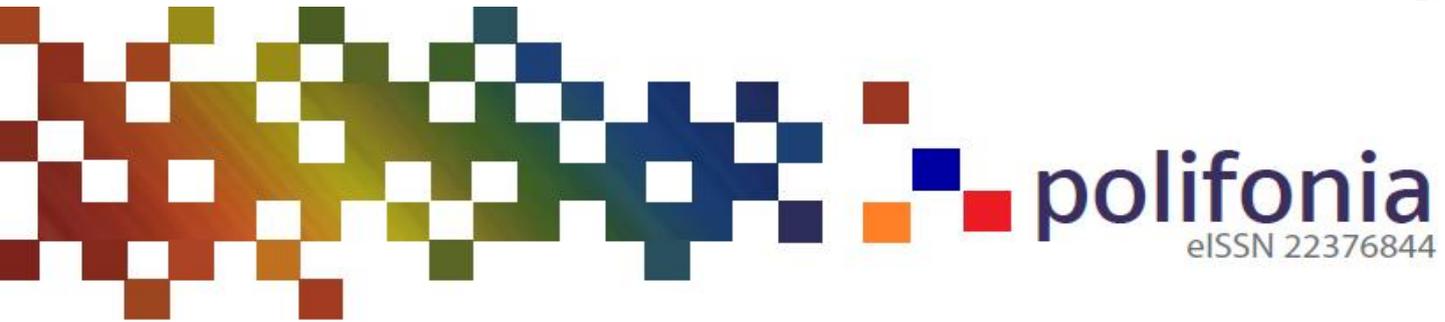
O monstro não é exatamente um oposto do homem, mas algo que provém da transformação de sua humanidade. Em seu comentário sobre a coleção de máscaras, Calvino



fala de uma humanidade que estaria “pronta a uniformizar-se com aquelas faces entre animais e mecânicas”, como a desafiar as fronteiras entre o homem, o animal e a máquina. O curto trecho que o escritor dedica em seu ensaio a essa coleção leva a crer que as “máscaras antigas” são máscaras antigas utilizadas na Primeira Guerra Mundial, em que os gases citados (fosgênio e iperita) foram usados como armas químicas. Aquelas imagens aterradoras suscitam em Calvino uma reflexão sobre a familiaridade do homem com alguma coisa que é ao mesmo tempo humano e inumano: uma máscara construída para cobrir o rosto e adaptá-lo a respirar gases tóxicos. A familiaridade que o escritor vê nessas máscaras é a da própria guerra, cuja “crueldade atônita e estúpida” transmite nada menos que “a nossa verdadeira imagem”.

Na reflexão de Calvino, o sentimento assustado que teria estimulado o colecionador estaria ligado a um sentimento irônico frente àquela metamorfose ridícula a que o homem foi submetido para livrar-se de uma coisa que ele mesmo produziu. À ironia, o escritor agrega ainda um “caricatural deboche”; a máscara não apenas assusta, mas também provoca escárnio: o homem ri de si mesmo, do que é capaz de produzir, de certa forma, para corrigir um erro que é seu. Transformadas em objetos de coleção e exposição, distanciadas do furor da guerra, as máscaras transmitem um aspecto que é “mais ridículo que terrível”. A máscara é, em si, um elemento ambivalente, pois pode revelar ou esconder, pode significar uma identificação ou uma recusa. Nas máscaras que Calvino observa, o que deveria ter ficado escondido vem à tona; elas mostram o que há de mais familiar, e, por isso, parecem estranhas e assustadoras.

Para Gil, “se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal” (GIL, 2006, p. 125). Na imagem do monstro há sempre algo de repulsivo porque distinto do modelo tomado como comparação: o homem. O tamanho de algum órgão, bem menor ou bem maior; a diferença na sua forma ou cor; a ausência ou excesso de algum elemento, enfim qualquer anormalidade pode chegar a ser considerada repulsiva. A monstruosidade, contudo, é ao mesmo tempo objeto de repulsão e atração. Segundo Gil, o que faz do monstro um atrativo da imaginação é o “fato de se situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não humanidade”; o monstro mostra como

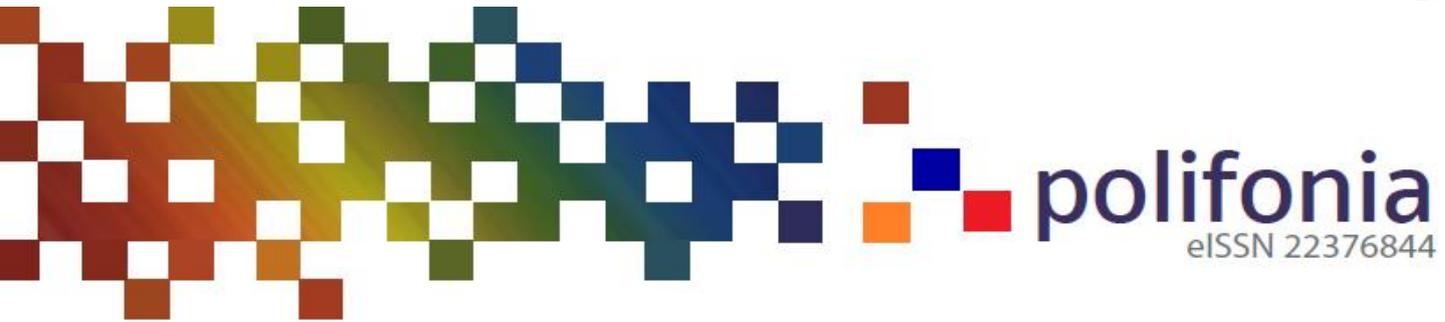


“potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade” (GIL, 2006, p. 125).

Etimologicamente, conforme lembra Jeffrey Jerome Cohen, *monstrum* é “aquele que revela”, “aquele que adverte” (2000, p. 27). As máscaras de que trata Calvino revelam e advertem quanto ao que contém de humano e de não humano e também de que um abriga o germe do outro. Assim, confirma-se que “o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez” (COHEN, 2000, p. 27). O monstro revela o que há de oculto, mas prestes a se mostrar, a advertir:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não forma, não vida na forma), permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos aonde (GIL, 2006, p. 125-126).

A dissolução e o caos se inscrevem no corpo do monstro, mas provêm do homem, do mais íntimo do homem, daquilo que lhe parece estranho, mas lhe é familiar. A desintegração da identidade humana situa-se em uma “zona de indescernibilidade (*sic*) entre o devir-outro e o caos”. Quanto a esse devir, Gil pergunta-se: “E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afectivas, de pensamento, de expressão?” (GIL, 2006, p. 125-126). Essa experimentação se traduz por meio do devir-animal, do devir-vegetal, do devir-mineral, que estão latentes no homem. O devir-monstro, contudo, conforme argumenta o filósofo, é “ambíguo porque parece actualizar directamente, sem mediações, um devir-si-próprio” (GIL, 2006, p. 126) e isso negaria a noção mesma do devir. O devir-monstro seria, então, de acordo com o pensamento de Gil, uma espécie de tautologia caótica, que mais do que transformar procura intensificar e produzir identificações. A transformação não se completa porque marcada pelo caos e a imagem humana continua a proliferar, causando vertigem e também fascínio. O monstro não se desvincula daquele “dentro” do qual nasce para habitar o “fora”, lugar ao qual é destinado. Essa ambivalência é, de certa forma, a mesma da máscara, objeto que reveste o



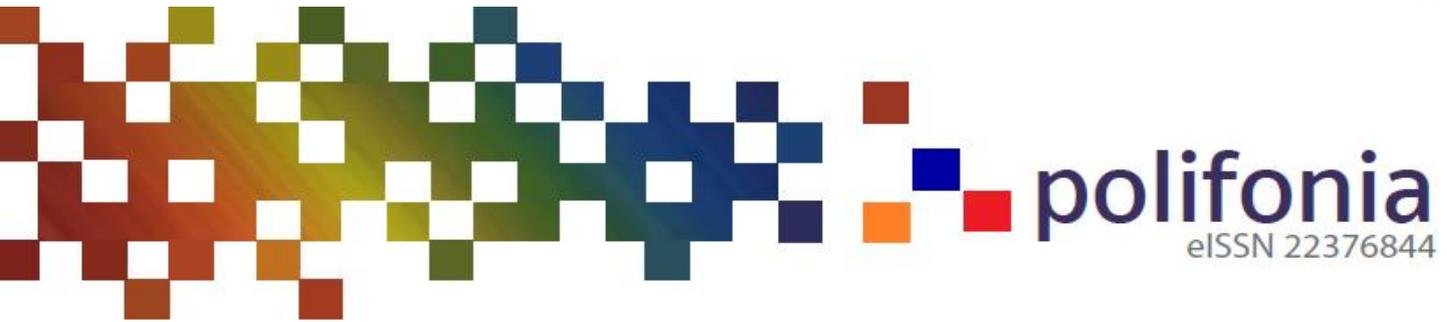
rosto, que está ao mesmo tempo dentro e fora, seja quando pretende esconder seja quando pretende revelar alguma característica de quem a usa.

Além das máscaras antigas, outra coleção comentada por Calvino em que do estranho se passa ao monstruoso e ao terrível é a de imagens do Mickey Mouse, que suscita, segundo o escritor, um “efeito gélido e angustiante”:

Um sujeito recolheu, seguramente ao longo de toda a vida, bonecos, brinquedos, caixas de produtos, bonés, máscaras, malhas, móveis e babadouros que reproduzem as feições estereotipadas do ratinho da Disney. Da vitrine apinhada, centenas de orelhas pretas e redondas, de focinhos brancos com a bolinha negra do nariz, de grandes luvas brancas e braços pretos filiformes concentram sua euforia açucarada numa visão de pesadelo, revelam uma fixação infantil naquela única imagem apaziguante em meio a um mundo assombroso, de modo que a sensação de terror termina por tingir de si aquele único talismã em suas inumeráveis aparições em séries (CALVINO, 2010, p. 13-14).

O mundo assombroso que o colecionador parece querer esquecer, povoando o microcosmo de sua coleção com inúmeras imagens do Mickey Mouse, acaba se voltando para esse objeto. É a repetição obsessiva, a fixação infantil por uma única imagem que transmite a Calvino uma sensação de terror. O colecionador, como para se defender, toma a vida do famoso personagem para si, essa vida que é uma “existência cheia de milagres”, como argumentou Benjamin, “uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha” (BENJAMIN, 1994, p. 118-119). Esse “sonho do homem contemporâneo” – assim o filósofo alemão definiu o personagem da Disney – acaba por imobilizar o colecionador, que se concentra unicamente em sua coleção, transmitindo um sentimento angustiante. O sonho, aos olhos de Calvino, passa a pesadelo.

Em *Coleção de areia*, vários outros textos tratam do estranho e do monstruoso e, por isso, o livro chegou a ser comparado às antigas “câmaras de maravilhas” ou “gabinetes de curiosidades” por vários críticos. O ensaio “Como era novo o Novo Mundo” trata da exposição “A América vista da Europa”, realizada no *Grand Palais* de Paris e que reuniu mais de 350 objetos, gravuras e quadros relacionados à imagem que os europeus fizeram do Novo Mundo. Calvino começa o texto com uma reflexão sobre o novo e a capacidade do homem para reconhecê-lo:

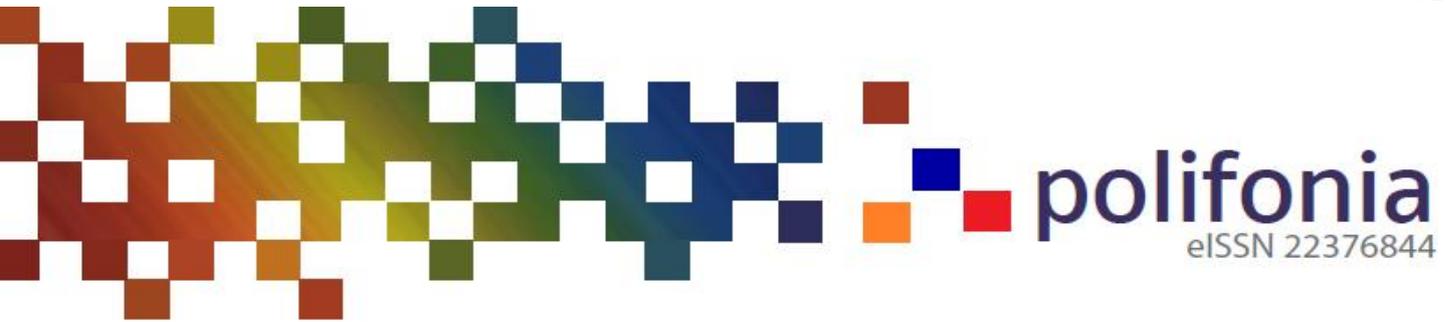


Descobrir o Novo Mundo era uma empresa bem difícil, como todos nós sabemos. Mas, uma vez descoberto o Novo Mundo, ainda mais difícil era *vê-lo*, compreender que era *novo*, todo *novo*, diferente de tudo o que sempre se esperou encontrar como *novo*. E a pergunta mais natural que surge é: se um Novo Mundo fosse descoberto agora, saberíamos *vê-lo*? Saberíamos descartar de nossa mente todas as imagens que nos habituamos a associar à expectativa de um mundo diverso (o da ficção científica, por exemplo) para colher a verdadeira diversidade que se apresentaria aos nossos olhos? (CALVINO, 2010, p. 17, grifos do autor).

Calvino perscruta a própria definição de “novo”, de “ver o novo”, que envolveria a relação entre a expectativa daquele que vê – o descobridor – e a novidade que se apresenta a seus olhos. Ver o novo, tomá-lo como a parte de um arquivo que permanecia oculta e que vem à luz requer um posicionamento frente às classificações já assentadas. Nossos olhos estão habituados a ver apenas o que entra nessas classificações, excluindo o que fica de fora. “Talvez um Novo Mundo se abra aos nossos olhos todos os dias e não o vejamos” (CALVINO, 2010, p. 18), adverte o escritor. Ou talvez o vejamos apenas como monstruoso, ratificando as categorias já estabelecidas. Ver, no sentido que apregoa Calvino, implicaria renunciar, de certa forma, àquelas classificações, ou mesmo deixar que o novo perturbe a solidez que as caracterizam.

Ao percorrer a exposição no *Grand Palais*, Calvino reflete sobre a relação que os europeus estabeleceram com o novo e o diverso desde as primeiras notícias da descoberta da América até quando o conhecimento sobre o Novo Mundo já contava com descrições mais pormenorizadas. O ensaio narra a história desse olhar europeu sobre a terra desconhecida, com destaque para as características que moviam a fantasia dos artistas; tudo que era considerado novo e estranho passa a ser matéria da arte europeia. A América torna-se tema por excelência do novo. Para o comentário das imagens, além do repertório de leitura que o escritor evoca, também colaboram os textos explicativos que acompanham as telas, as gravuras e os objetos. Assim Calvino descreve a primeira gravura da exposição:

Estas são as orlas da Espanha de onde o rei Fernando de Castela dá ordem de zarpar às caravelas. E este braço de mar é o oceano Atlântico que Cristóvão Colombo atravessa alcançando as fabulosas ilhas das Índias. Colombo se debruça da proa de seu navio e o que vê? Um cortejo de homens e mulheres nus que saem de suas choupanas. Havia passado apenas um ano da primeira viagem de Colombo, e assim um gravurista florentino representa a descoberta daquela que, na época, não se sabia que seria a América. Ninguém ainda suspeitava de que se iniciava uma nova era na



história do mundo, mas a emoção suscitada pelo acontecimento se difundira em toda a Europa. O relato de Colombo inspira imediatamente um poema em oitavas do florentino Giuliano Dati, no estilo de uma trova cavaleheiresca, e esta gravura é exatamente uma ilustração do livro (CALVINO, 2010, p. 18).

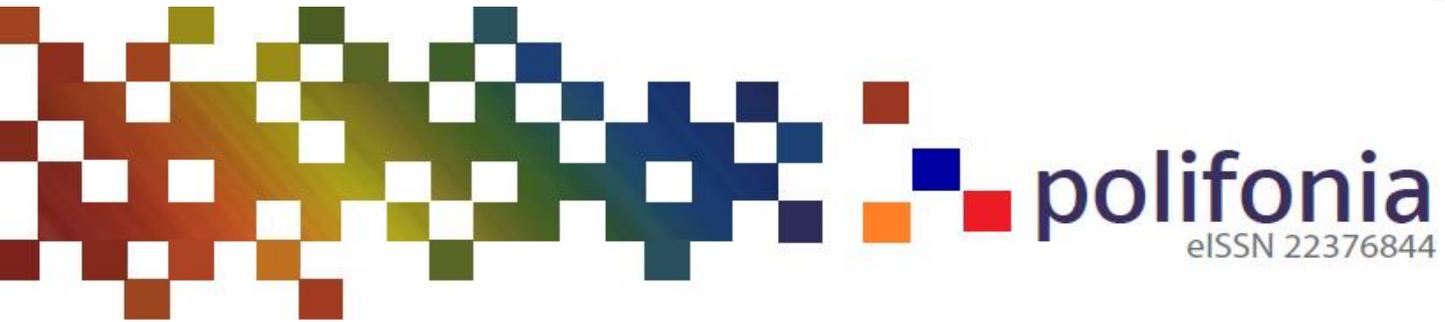
A descrição, apresentada em uma prosa de contador de histórias, sem qualquer preocupação com as características estéticas da obra, pretende fixar o momento da descoberta, os principais dados espaciais e o primeiro aspecto que, estranho aos costumes europeus, chama a atenção de Colombo: a nudez,⁴ que, mais tarde, ao lado do canibalismo, vão marcar definitivamente o olhar europeu sobre o homem americano. Conforme argumenta Cohen, “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p. 32). A respeito do homem encontrado na América, a diferença cultural fica tão marcada, em virtude da excentricidade que o olhar europeu vê em seus costumes, que, como lembra Calvino, a primeira questão feita pela Europa é “pertencem realmente ao gênero humano?” (CALVINO, 2010, p. 19).

Mais uma vez a discussão sobre o que foge à norma remete ao conceito de humano e seu limite, o monstro. Ainda que a dúvida em considerar humanos os habitantes do Novo Mundo tenha logo se dissolvido, ela demonstra como a diferença no comportamento, que se traduz em códigos culturais, pode ser tomada como diferença no gênero, confirmando a posição de Cohen de que “um tipo de alteridade é frequentemente escrita como outra” (COHEN, 2000, p. 37). De não humanos, os índios, ao olhar europeu, passam a detentores de uma vida feliz:

A tradição clássica e medieval falava de remotas paragens povoadas de monstros. Mas essas lendas são logo desmentidas: os índios não só são seres humanos, mas também exemplares de uma beleza clássica. Nasce o mito de uma vida feliz, que não conhece a propriedade nem o cansaço, como na idade de ouro ou no Paraíso terrestre (CALVINO, 2010, p. 19).

Esse novo posicionamento faz com que a concepção sobre o índio permaneça por muito tempo dividida em dois mitos: “o da felicidade natural de uma vida inocente como no Éden, e

⁴ Também na carta que Pero Vaz de Caminha escreve ao rei D. Manuel I de Portugal, narrando as descobertas feitas nas terras que posteriormente viriam a ser chamadas de Brasil, é a nudez dos índios que mais impressiona os portugueses.



o da ferocidade impiedosa – os escalpamentos, as torturas” (CALVINO, 2010, p. 21). Essa incerteza e tantas outras suscitadas pela novidade acabam por caracterizar as obras que se propõem a representar a América. Para o escritor, que vê a exposição com os olhos postos na relação do europeu com o novo, o “Velho Mundo colhe com mais força as imagens do Novo quando ainda não sabe bem de que se trata, quando as informações são raras e parciais, e pensa-se para separar a realidade dos erros e das fantasias” (CALVINO, 2010, p. 23). As obras expostas no *Grand Palais* vêm contar como a arte traduziu as novas descobertas: o desconhecido, mais que o conhecido, é o material por excelência da fantasia. Esta, sem dúvida, contribui ou para confirmar ou para questionar as verdades que se foram construindo pelos sistemas já impostos. Ao final do texto, em seus últimos comentários, Calvino argumenta sobre os mitos que se construíram ao longo do tempo sobre a América:

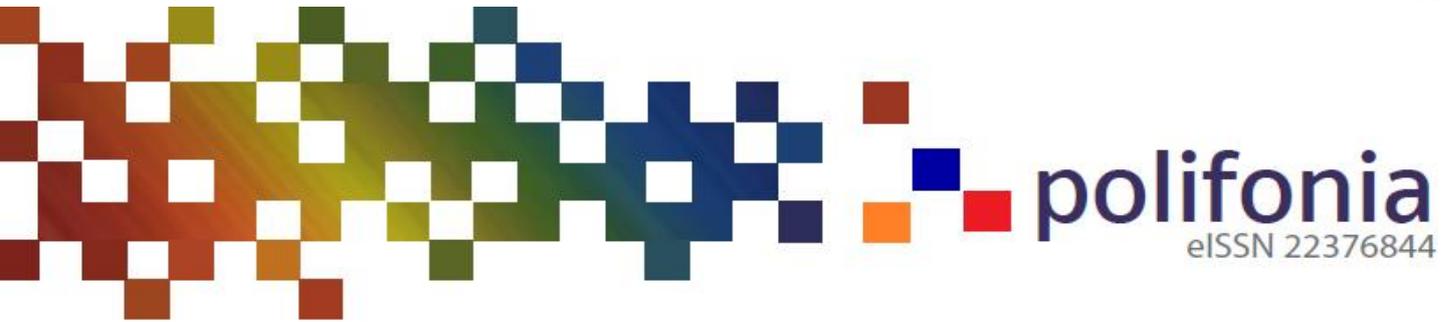
Desde o século XVIII a América é, para a Europa, a encarnação de ideias e mitos políticos e intelectuais: o bom selvagem de Rousseau, a democracia de Montesquieu, o fascínio romântico dos peles-vermelhas, a luta contra a escravidão.

A alegoria corresponde à necessidade que a Europa tem de pensar a América segundo seus próprios esquemas, de tornar conceitualmente definível aquilo que era e continua sendo a diferença, talvez a irredutibilidade americana, isto é, o fato de ter sempre algo a dizer à Europa – desde o primeiro desembarque de Colombo até hoje – que a Europa não sabe (CALVINO, 2010, p. 24).

A criação de mitos e alegorias pretende atender à necessidade constante de explicações sobre a diferença. Esta, contudo, escapa às reduções esquemáticas e segue mostrando que é irredutível. Segundo Calvino, é isso que a América procurou e ainda procura ensinar aos europeus, revelando-lhes a fragilidade de seus sistemas. A conclusão do escritor é esclarecedora nesse sentido:

A exposição termina aqui e talvez não pudesse ir mais além, porque os termos mudaram nos últimos cem anos. Não há mais uma Europa que possa olhar a América do alto de seu passado, de seu saber e de sua sensibilidade. A Europa já traz em si tanto de América – não menos que a América leva em si a Europa – que o interesse em observar-se – não menos forte e jamais frustrado – assemelha-se cada vez mais ao que se sente diante de um espelho: um espelho dotado do poder de revelar-nos alguma coisa do passado ou do futuro (CALVINO, 2010, p. 24).

O conceito de “outro”, como constata Calvino, é marcado pela mobilidade e pela instabilidade: por interpelar constantemente a interrogação que o desloca, o outro acaba perturbando tudo o que procura se inscrever como “mesmo”, até que este se vê interrogando a

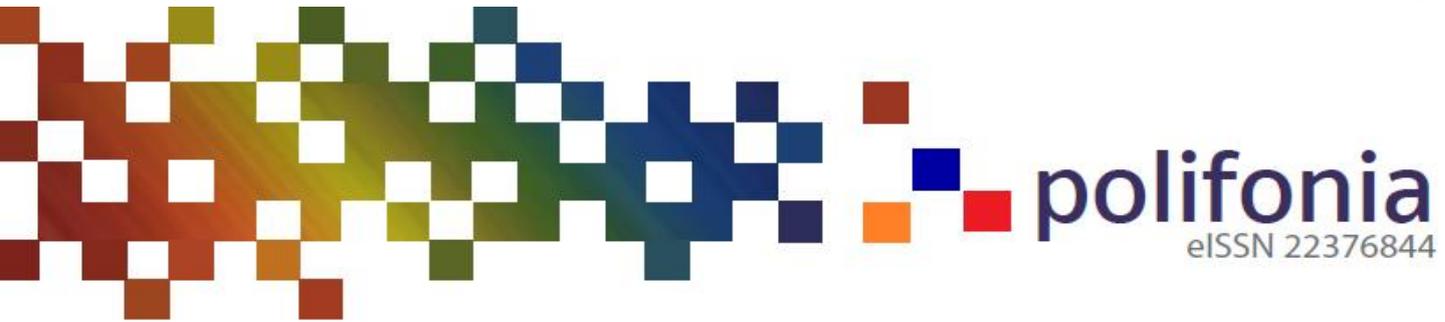


si próprio. A imagem do espelho é emblemática nesse sentido, pois vem abalar as dicotomias utilizadas para explicar a diferença e o monstruoso.

Ainda no primeiro grupo de textos de *Coleção de areia*, Calvino retomará o tema do monstruoso em “O museu dos monstros de cera”. O ensaio trata da exposição itinerante do Grande Museu Anatômico-etnológico do Dr. Pierre Spitzner, que, à época de sua criação, instalou-se em uma sede estável em Paris, com todas as características de uma instituição científica, mas tornou-se atração de feira, por mais de oitenta anos, a partir de 1856. Calvino visitou o museu em Paris, no ano de 1980, na ocasião de uma das exposições temporárias organizadas pelo Centro Cultural Belga, que o reconstruiu depois de parte dele ter sido destruída durante a Segunda Guerra.

No ensaio, o escritor se detém, particularmente, em algumas peças desse horrendo museu: bonecos de cera que representam enfermidades (tumores, úlceras, fígados cirróticos); outros que se dedicam à documentação etnológica – selvagens boxímanes e índios americanos em tamanho natural –; “uma pele humana completa, inteiramente montada, de um homem de 35 anos (peça única, adverte o catálogo, que nenhum museu do mundo possui)” (CALVINO, 2010, p. 35); uma reprodução da cabeça guilhotinada do anarquista italiano Caserio; representações das fases do parto e de operações ginecológicas; um fac-símile do púbis de John Chiffort, que nasceu com três pernas e dois pênis; e o manequim de cera dos irmãos siameses nascidos em 1877, os irmãos Tocci.

Para o escritor, toda a exposição caracteriza-se por um motivo comum: “a nudez ‘diferente’, íntima como toda nudez, mas distanciada pela doença, pela deformidade ou pelo estranhamento de civilização ou de raça, com o acréscimo do mal-estar que a cera provoca quando imita a palidez da pele humana” (CALVINO, 2010, p. 34). Além dessa “nudez diferente”, que revela o que normalmente permanece oculto, Calvino ressalta o aspecto sádico da exposição, impregnada do espírito de divulgação e do cientificismo próprios do século XIX. Mais que isso, nas palavras do escritor, a exposição, que procura imitar a atmosfera da época de sua criação – um misto de “laboratório hospitalar, necrotério e barraca de parque de diversões” –, representa o olhar oitocentista, “simultaneamente de atração e de distanciamento, de celebração do ‘verdadeiro’ e de reprovação” (CALVINO, 2010, p. 35).



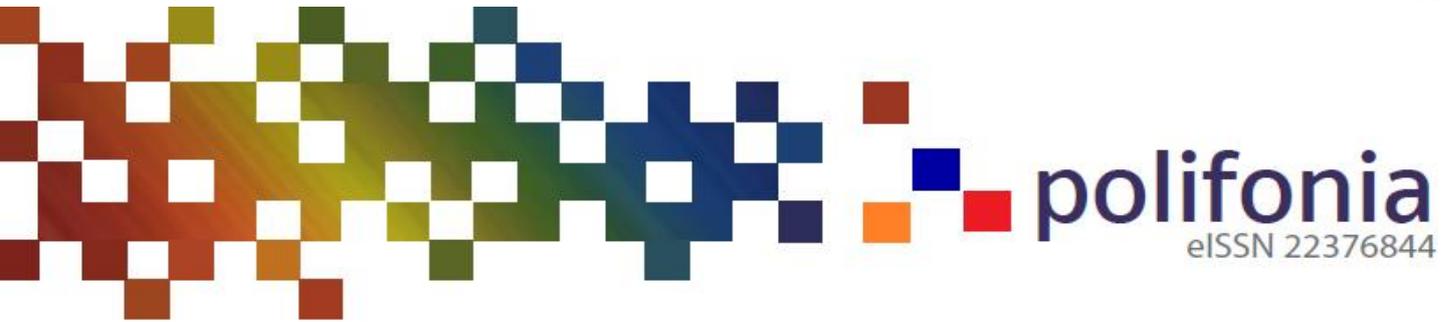
Esse movimento ambíguo de atração e repulsão é, como já se fez notar, característica marcante dos monstros em geral, responsável pelo olhar espetacular com que foram vistos desde a Antiguidade, olhar que está no centro da composição do monstro, conforme explica Cohen: “as mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição” (COHEN, 2000, p. 42). No caso do museu do Dr. Spitzner, essa atração conjuga-se com uma intenção educativa e moralizante: “o folheto do programa se iniciava com uma espécie de decálogo de propaganda da saúde, primeira alegria e primeiro dever dos bons cidadãos” (CALVINO, 2010, p. 33).

A propensão para o espetáculo acabou por condenar o museu a uma condição de errância. Somente a princípio era visto como uma instituição científica; depois converteu-se em uma espécie de “museu vagabundo”, apresentado ao lado de torneios, jogos de tiro ao alvo, jaulas com animais exóticos. Essa fuga a uma categoria – ou inserção em uma categoria mista –, própria dos monstros, está relacionada à “limiaridade ontológica” que, segundo Cohen, caracteriza-os:

As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração [...]. (COHEN, 2000, p. 31-32).

Se o monstro em si não se presta a categorizações, o que dizer de uma coleção de monstros a mais múltipla possível, um museu de monstros de cera que, a despeito de tantas vicissitudes, reaparece para continuar a espreitar o comum mortal? Transportado para a coleção insólita de Calvino, esse museu continua a mostrar – no sentido mesmo de revelar e advertir – as diversas formas e avaliações da diversidade física e sua intervenção na banalidade do cotidiano.

Essa irrupção do extraordinário é também matéria de outra exposição visitada por Calvino, realizado no Museu de Artes e Tradições Populares de Paris e dedicada à crônica policial que trata de fatos excepcionais e escabrosos, “*Le fait divers*”. Aqui, o monstruoso e o crime se misturam a outros casos que suscitam a emoção das multidões, os quais, avalia

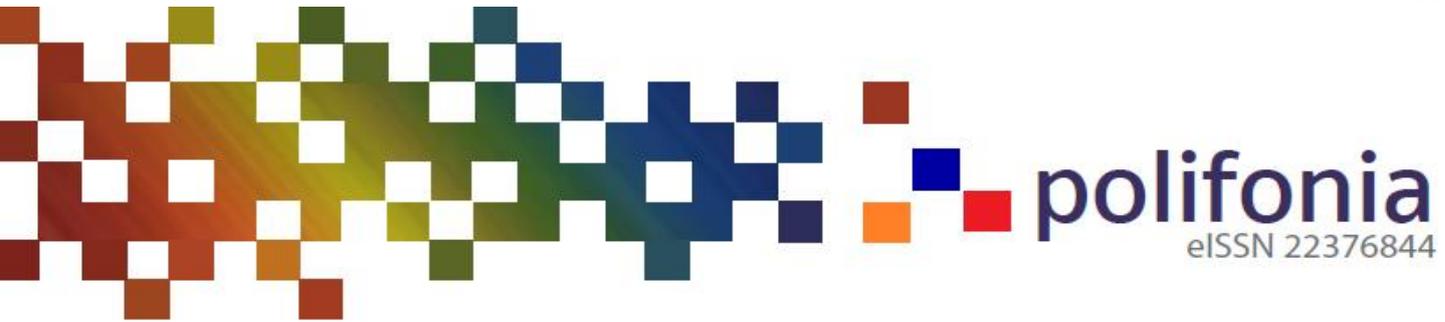


Calvino, “são apresentados não do ponto de vista da história do jornalismo, mas como uma forma moderna do folclore” (CALVINO, 2010, p. 54). O visitante se depara com notícias que tiveram grande êxito nos jornais devido à sua estranheza: tigres e elefantes que escapam do circo, um crime passional ocorrido em um açougue, o suicídio dentro de um túmulo, a chegada da primeira girafa a Paris, enfim, incidentes curiosos de todo tipo, acontecimentos que alteram a ordem “natural” das coisas.

A maioria das notícias expostas é de um suplemento ilustrado do *Petit Journal*, periódico parisiense que circulou de 1863 a 1944 e que foi pioneiro na “visualização da notícia”, antecipando, segundo Calvino, o cinema e a televisão. O pioneirismo vem também quanto ao termo *fait divers*, que teria aparecido pela primeira vez nesse jornal, termo que designa aquele tipo de notícia que não se enquadra nos outros cadernos dos jornais e que desperta a curiosidade dos leitores por seu caráter inusitado. Em “Estrutura da notícia”, Barthes procura esclarecer as características principais desse tipo de notícia:

Eis um assassinato: se é político, é uma informação, se não o é, é uma notícia. Por quê? Poder-se-ia acreditar que a diferença é aqui a do particular e do geral ou, mais exatamente, a do nomeado e do inominado: a notícia geral (pelo menos a palavra francesa *fait divers* parece indicá-lo) procederia de uma classificação do inclassificável, seria o refugio desorganizado das notícias informes; sua essência seria privativa, só começaria a existir onde o mundo deixa de ser nomeado, submetido a um catálogo conhecido (política, economia, guerras, espetáculos, ciências, etc.); numa só palavra, seria uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis, que se classificam em geral pudicamente sob a rubrica dos *Varia*, tal como o ornitorrinco que deu tanto trabalho ao infeliz Liné (BARTHES, 2007, p. 57-58, grifo do autor).

Nas palavras de Calvino, os *fait divers* situam-se “em um momento que está como fora do tempo, um movimento fulminante que se fixa para sempre”, algo que interrompe a ordem contínua das coisas, a palidez do cotidiano (CALVINO, 2010, p. 59). São fatos normalmente inexplicáveis e que despertam interesse em função da raridade, de alguma coincidência ou algo imprevisto ou surpreendente, como aquele com que Calvino abre seu ensaio, o “Suicídio de Frankfurt am Main”, “suicídio fora do comum, descrito concisamente pela crônica, mas com detalhes sádicos de efeito garantido: uma jovem doméstica desesperada de amor vai ao zoológico, tira a roupa e entra cantando no fosso da fera [um urso], que se lança sobre ela” (CALVINO, 2010, p. 54). O surpreendente e imprevisto aqui está menos na causa – a paixão –

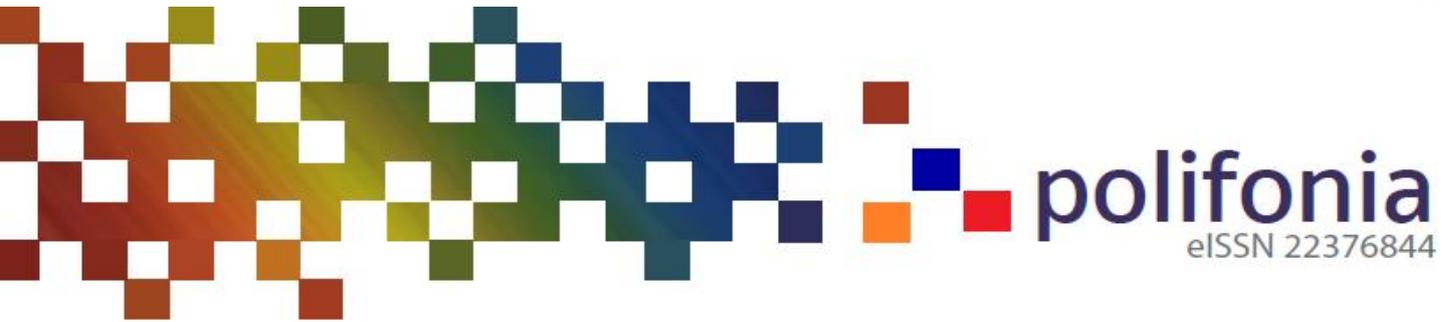


, que pode ser considerada um estereótipo do *fait divers*, como apontou Barthes, mas no efeito. A causalidade causaria surpresa se fosse, em algum sentido, perturbada, “como se o espetáculo (a notabilidade, deveríamos dizer) começasse ali onde a causalidade, sem deixar de ser afirmada, contém já um germe de degradação; como se a causalidade não pudesse ser consumida senão quando começa a apodrecer, a desfazer-se” (BARTHES, 2007, p. 60). Espera-se uma causa e depara-se com outra. Há, portanto, um “desvio causal”, que não tira a notabilidade do fato, pois que, paradoxalmente, a causalidade é mais notável quanto mais é decepcionada.

O *fait divers*, portanto, não questiona a verdade dos fatos ou o que estes representam da verdade do mundo e do homem; apenas constatam a existência do acaso, a grande probabilidade do inexplicável e da estranheza, tanto das causas como dos efeitos, e é isso que Calvino observa na exposição que visita. É o acaso que constitui aquela energia móvel que não cessa de perscrutar o racional e o desconhecido e de interromper a ordem e a repetição do cotidiano.

A exposição apresenta, ainda, os antecedentes dos *fait divers*, os chamados *canards* – folhetos com textos e gravuras bem rudimentares com histórias de crimes, vendidos nos mercados dos séculos XVIII e XIX –; cartões ilustrados com bandidos e assassinos famosos ou mesmo com a reprodução dos instrumentos utilizados para punir os criminosos, como a guilhotina; objetos que se transformaram em relíquias por pertencerem a bandidos conhecidos; documentos de “julgamentos célebres”. Também mostra o extraordinário sob a perspectiva do “bem”, como atos de heroísmo, bondade e coragem, conformando, assim, um imaginário do inesperado. Enfim, os *fait divers* abrangem qualquer fato que saia da ordem, do previsto, do comum, e, deslocados para o museu e em seguida para o livro de Calvino, insistem em seu caráter de estranhamento.

Em outros textos de *Coleção de areia*, Calvino segue refletindo sobre o curioso, o distante, o estranho. A sessão intitulada “Relatos do fantástico” reúne cinco resenhas de livros que têm como temas elementos que remetem ao fantástico, muito mais em seu sentido *lato* que no *stricto*. Assim, o fantástico seria o que está fora da ordem e das expectativas do olhar, sobretudo porque o escritor não tem, nesses textos, a preocupação de se debruçar sobre o conceito. O fantástico, nesses textos, não está ligado a qualquer episódio narrativo ou ao gênero



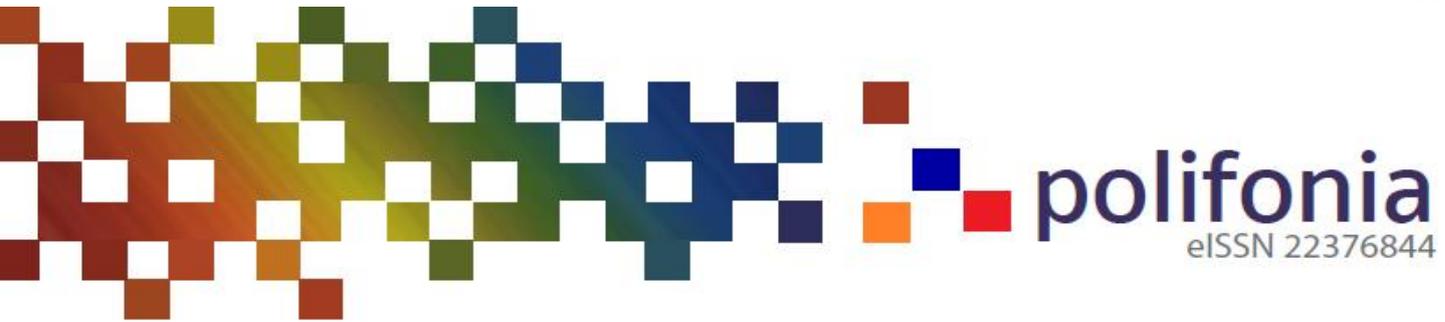
que se convencionou chamar de literatura fantástica, mas a objetos que podem também ser definidos como fantásticos porque, de alguma forma, operam o jogo entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural. Tampouco os livros que Calvino resenha pertencem ao gênero fantástico; são livros que, a princípio, pretendem-se técnicos e historiográficos.

O primeiro dos cinco ensaios, “A aventura de três relojoeiros e três autômatos”, é inspirado no livro *Androidi, le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz*, publicado por Franco Maria Ricci Editor, em 1980, e discorre sobre os bonecos que exerceram grande fascínio quando de sua construção e nas muitas vezes que foram expostos ao público: os três famosos autômatos de Jaquet-Droz, construídos por volta de 1773 na região de Neuchâtel, na Suíça – o escrivão, a musicista e o desenhista.⁵ Calvino descreve-os segundo as informações e ilustrações do livro, ressaltando seu aspecto exterior e seu mecanismo, além de se aventurar em apreciações sobre sua personalidade. O escrivão, por exemplo, parece-lhe o menos inteligente, e a musicista é, aos seus olhos, dona de “encantos perversos”.

Em certa altura do texto, Calvino indaga: “Mas como é que um livro tão técnico e factual é capaz de transmitir tanto estranhamento?” (CALVINO, 2010, p. 136). Não é o livro que causa estranhamento, mas os próprios androides e sua história. O estranhamento, que advém de sua condição intermediária entre o homem e a máquina, passa a fascínio, ainda que não façam nada para “atenuar seu aspecto de bonecos ou para ocultar sua substância maquinal” (CALVINO, 2010, p. 136). Pelo contrário, o livro é pródigo em explicações técnicas e revela todo o mecanismo que os faz funcionar. A fascinação está, sem dúvida, na semelhança com a figura humana e em seu caráter lúdico.

Assim como em outros textos escritos sobre os três famosos androides, também no ensaio de Calvino a sua história confunde-se com a de seus construtores, o que acaba por intensificar o caráter imitativo a que se propõem. “Quando se fala de ‘os Droz’, trata-se dos três relojoeiros ou dos três autômatos?” (CALVINO, 2010, p. 138), pergunta o escritor, consciente da inextrincável relação entre o criador e suas criaturas. Capturado pelo encanto desses seres híbridos, Calvino afirma: “Seria possível dizer que os autômatos, rebelando-se, reivindicaram

⁵ Dentre os autômatos que ficaram famosos, destaca-se o jogador de xadrez de Maelzel, que foi tema de um texto de Edgar Allan Poe, de 1836 (POE, 2000).

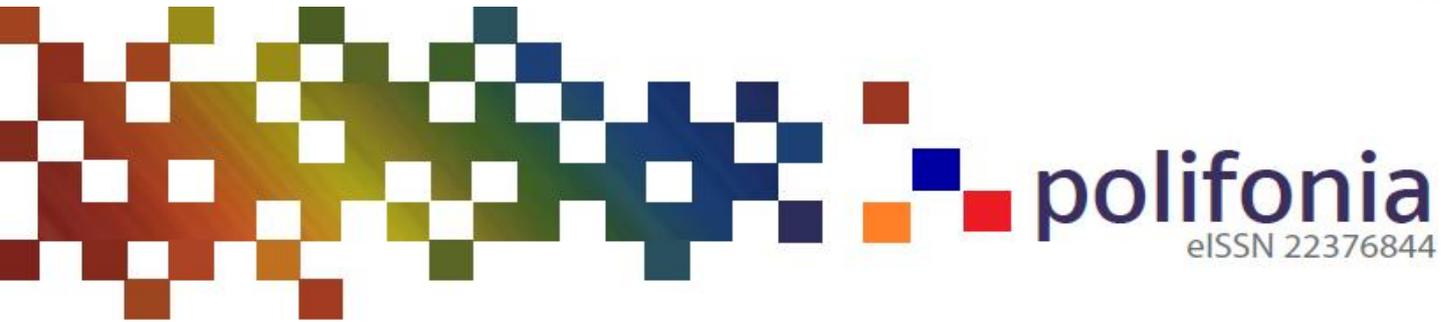


a própria autonomia e usurparam a identidade de seus inventores” (CALVINO, 2010, p. 138). Depois de sofrerem as consequências das guerras napoleônicas e de peregrinarem pelo mundo como atrações espetaculares, os Droz voltam à terra natal, como cidadãos de Neuchâtel:

[...] durante o século inteiro, os cidadãos de Neuchâtel jamais se esqueceram da existência de seus três filhos perdidos pelo mundo; de vez em quando saíam em diários locais apelos para reencontrá-los e recuperá-los. Coisa que ocorre em 1905, mediante um grande abaixo-assinado. (Ou foram eles, os autômatos, que quiseram regressar à pátria? Tinham empreendido suas peregrinações nas pegadas dos grandes aventureiros daquele século, otimistas imperturbáveis como Cagliostro, Casanova, Cândido. Mas na alvorada do século XX perceberam a tempo que o mundo estava prestes a se tornar impraticável para quem era movido por mecanismos vitais tão simples e transparentes. Convinha recordar que eram cidadãos suíços, antes que fosse tarde demais.) No programa do “escrivão” foi inserida a seguinte frase, que ele ainda traça com sua grafia setecentista: “não deixaremos nunca mais nosso país” (CALVINO, 2010, p. 139).

Nesse trecho que encerra o ensaio, Calvino ressalta o aspecto humano dos três autômatos, dotando-os de uma enigmática vontade própria que os teria feito cidadãos suíços. Assim como os monstros de cera do museu do Dr. Sptizner, os Droz tornaram-se atrações espetaculares, viveram por muito tempo como nômades e depois retornaram à pátria. Fruto do instinto de imitação que sempre esteve presente no homem, para Calvino, a construção de autômatos, que antecipa a revolução industrial, “não foi simplesmente uma brincadeira, embora se apresentasse como tal: era uma obsessão, um sonho demiúrgico, um desafio filosófico na equiparação do homem à máquina” (CALVINO, 2010, p. 135). Tema de várias narrativas consideradas fantásticas, o autômato foi tomado como exemplo de recurso capaz de criar efeitos de estranheza, segundo estudo de Ernest Jentsch retomado por Freud em “O estranho”. O ensaio de Calvino, em certa medida, atualiza essa discussão; apesar de afirmar o caráter artificial dos autômatos, inclusive descrevendo seus mecanismos, ele deixa transparecer um sentimento de ternura para com esses bonecos, como querendo reivindicar para eles certa humanidade. O leitor não tem dúvida se são autômatos ou humanos, como nas histórias fantásticas, mas, certamente, na esteira de Calvino, interroga-se sobre esse sonho demiúrgico e a semelhança entre o homem e a máquina.

Os textos seguintes também tratam de mundos “outros”. Em “A geografia das fadas”, resenha de *Il regno secreto*, que traz um antigo tratado de Robert Kirk sobre as fadas, não só

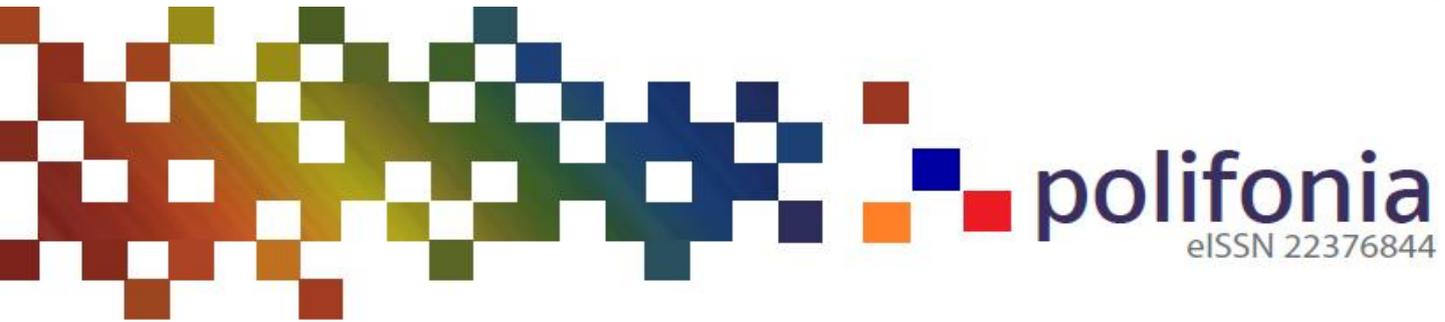


esses seres fantásticos impressionam Calvino, mas também a personalidade do autor, o “capelão das fadas”, e a de seu “descobridor e exegeta”, o organizador do livro, Mario M. Rossi. Este, anglicista italiano e um tipo “estudioso reservado e sempre a contrapelo”, explica exaustivamente como Kirk, pároco em uma igreja presbiteriana na Escócia seiscentista, “de fato acreditava na existência das fadas e como não havia nada de estranho nisso” (CALVINO, 2010, p. 143). O caráter fantástico das fadas se mistura à personalidade excêntrica e distante daqueles que se dedicam a escrever sobre elas, como a confirmar o que o próprio Calvino alegou sobre o fantástico, de que ele “diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva” (CALVINO, 2004, p. 9). É essa simbologia que o ensaio ressalta, atentando para a analogia que Rossi propõe: na poesia “o homem em carne e osso e a fada têm uma única e idêntica posição gnosiológica, a mesma realidade” (CALVINO, 2010, p. 144). Nesse sentido, o fantástico seria uma via em que o explicável e o inexplicável se confundem, além de fazer da literatura espaço para pensar o real.

Em “A enciclopédia de um visionário”, por sua vez, Calvino se debruça sobre outro mundo surpreendente e estranho: o *Codex Seraphinianus* (1981), enciclopédia escrita em uma língua indecifrável e com mais de mil desenhos feitos por Luigi Serafini, artista e arquiteto italiano. As principais características dessa enciclopédia, que reinterpreta de modo muito fantasioso a botânica, a zoologia, a mineralogia, a mecânica, a química e até as ciências humanas, são, segundo Calvino, a mistura de familiaridade e estranheza de seu alfabeto e a capacidade de metamorfose dos seres e objetos que representa. Tudo ali é, ao mesmo tempo, reconhecível e irreconhecível, o que causa uma incerteza angustiante, ainda que maravilhosa:

O ponto decisivo é o seguinte: se a escrita serafiniana tem o poder de evocar um mundo em que a sintaxe das coisas se embaralha, por outro lado deve conter, oculto sob o mistério de sua superfície indecifrável, um mistério ainda mais profundo, que diz respeito à lógica da linguagem e do pensamento. As imagens do existente contorcem e acavalam seus nexos, o transtorno dos atributos visuais produz monstros, o universo de Serafini é teratológico. Mas até na teratologia há uma lógica, cujos lineamentos temos a impressão de ver aflorar aqui e ali, assim como os significados daquelas palavras diligentemente traçadas à ponta da pena (CALVINO, 2010, p. 156).

A lógica do universo teratológico de Serafini está no jogo que estabelece entre a continuidade e a descontinuidade, jogo este que abre possibilidades ininterruptas de conexões



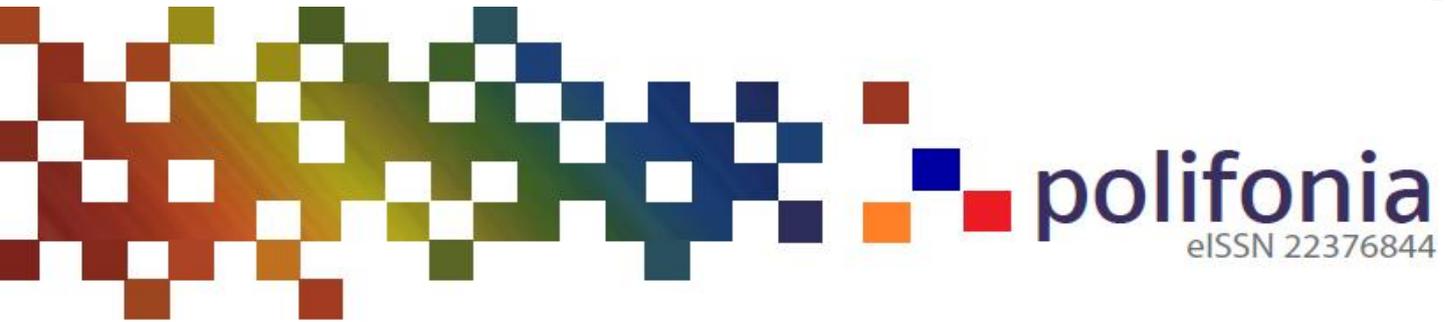
e que leva Calvino a compará-lo ao Ovídio de *Metamorfoses*. Tanto Serafini quanto o poeta romano acreditam na “contiguidade e na permeabilidade de todo o território do existente” (CALVINO, 2010, p. 156) e exploram a imprecisão das fronteiras entre os diferentes mundos: o vegetal e o animal, o animal e o humano, o humano e o mecânico. No *Codex*, as imagens revelam uma sintaxe perturbada, “são quase sempre reconhecíveis, mas é a conexão entre elas que nos parece transfigurada” (CALVINO, 2010, p. 155).

Segundo Gil, no corpo monstruoso “se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro” (GIL, 2006, 125). No mundo visionário de Serafini, a metamorfose se dá por diversas formas, como descreve Calvino:

O anatômico e o mecânico permutam suas morfologias: braços humanos não terminam em mãos, mas num martelo ou em tenazes; pernas se sustentam não sobre pés, mas em rodas. O humano e o vegetal se completam; veja-se a ilustração do cultivo do corpo humano: um bosque sobre a cabeça, trepadeiras subindo pelas pernas, descampados na palma da mão, cravos que florescem para fora dos ouvidos. O vegetal se casa com o mercadológico (há plantas de caule-pirulito, de espigas-lápis, de folhas-tesouras, de frutos-fósforos), o zoológico com o mineral (cães e cavalos metade petrificados), assim como o cimenteiro com o geológico, o heráldico com o tecnológico, o selvagem com o metropolitano, o escrito com o vivente. Do mesmo modo que certos animais assumem a forma de outras espécies que vivem no mesmo habitat, assim os seres vivos são contagiados pelas formas dos objetos que os circundam (CALVINO, 2010, p. 156).

Aquele horror de se tornar outro, nas páginas do *Codex*, parece acompanhado de uma anuência bem-humorada: a angústia de não reconhecer as fronteiras entre os seres e os objetos e ao mesmo tempo a alegria por explorar a maravilha dos possíveis contágios e desestabilizar as classificações. Mais uma vez fica patente a ambivalência da atração pelos monstros, que são, como afirmou Gil, “sintoma de movimentos irreprimíveis de devir que por todo o lado se esboçam – devir outro espaço, outro tempo, outros afectos –, e como medo, pânico do caos e da irreversibilidade incontrolada que esses movimentos podem induzir” (GIL, 2006, p. 125). Os monstros, frutos desse caos, estão prontos para nele intervir, ainda que seja a fim de revelar a parcela do humano que assola o mundo.

Desse universo fantástico e teratológico de Serafini, Calvino passa aos relatos de suas viagens por três países – Japão, México e Irã –, os quais compõem a quarta e última parte de *Coleção de areia*, intitulada “A forma do tempo”. Dos quinze textos reunidos nessa seção,

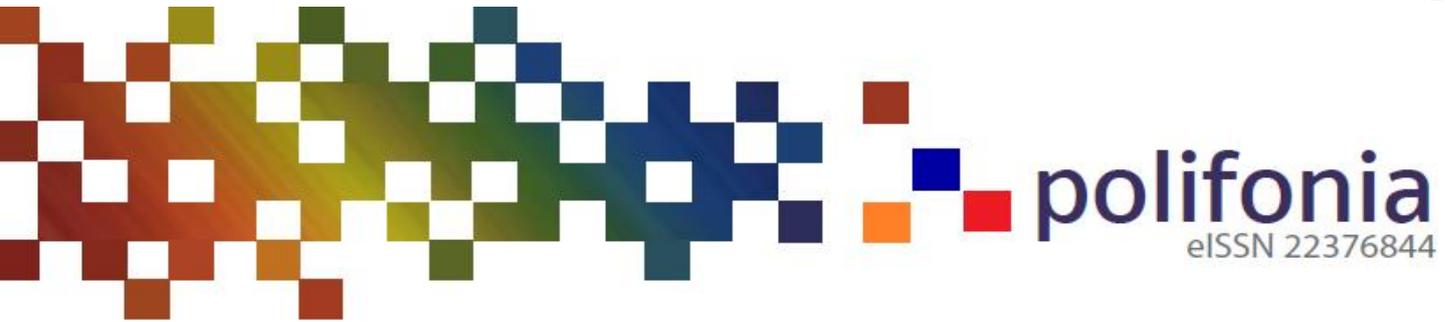


muitos deles publicados antes nas colunas de periódicos dedicadas às histórias de Palomar e que aparecem aqui em novas versões, dois se destacam no que tange à discussão que se vem apresentando aqui sobre o estranho e o monstruoso, “A velha senhora de quimono violeta” e “A forma da árvore”, que inauguram, respectivamente, os textos sobre o Japão e o México. No primeiro, as impressões iniciais sobre o país que despertam o interesse de Calvino se referem ao modo como as pessoas se dispõem na estação de trem. Calvino espera o trem de Tóquio para Kyoto e, diferentemente do que ocorre nas estações italianas e em boa parte do mundo, os japoneses se põem “alinhados entre as faixas brancas que delimitam várias pequenas filas perpendiculares ao trilho” (CALVINO, 2010, p. 165). É o excesso de organização, nessa “circunstância excepcional” do deslocamento, que primeiro surpreende o escritor. A viagem é em si a oportunidade por excelência de abrir os olhos para o novo, o diferente, o estranho; sobre isso Calvino argumenta já no princípio do texto:

Quando tudo tiver encontrado uma ordem e um lugar em minha mente, começarei a não achar mais nada digno de nota, a não ver mais o que estou vendo. Porque ver quer dizer perceber diferenças, e, tão logo as diferenças se uniformizam no cotidiano previsível, o olhar passa a escorrer numa superfície lisa e sem ranhuras. Viajar não serve muito para entender (isso eu sei faz tempo; não precisei chegar ao Extremo Oriente para me convencer disso), mas serve para reativar momentaneamente o uso dos olhos, a leitura visual do mundo (CALVINO, 2010, p. 166).

No Japão, Calvino assume seu lugar de estrangeiro e se permite ver as diferenças, pensar nelas e avaliar os parâmetros culturais que distinguem as civilizações. Apesar de afirmar que a viagem não contribui em nada para o entendimento, ele não deixa de ponderar vários aspectos, como, por exemplo, o comportamento da senhora de quimono violeta e da jovem que a acompanha durante a viagem até Kyoto, que está o tempo todo a prestar reverências àquela. “O que serão uma da outra?”, se interroga o narrador. “Uma neta que cuida da avó? Uma empregada que serve à patroa?”. A devoção da jovem e a presunção da senhora incomodam tanto o escritor que ele chega a definir esta como um monstro: “Enfim, essa velha é uma tremenda antipática! É uma egoísta presunçosa! Um monstro!” (CALVINO, 2010, p. 170).

É a partir da observação da diferença que Calvino passa a pensar no seu próprio comportamento e na civilização em que vive. Há, sim, ainda que em uma reflexão titubeante, um processo de conhecimento a partir do outro, como o próprio escritor teria declarado em

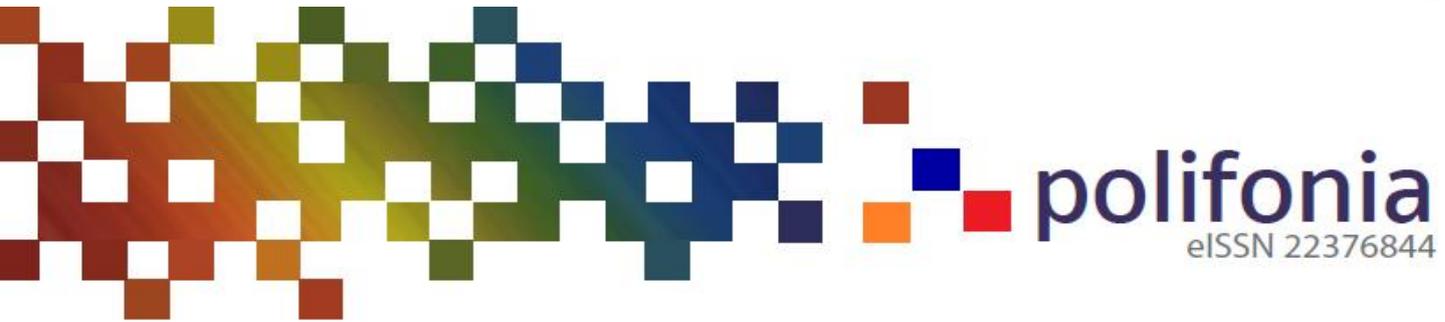


entrevista a Carlo Bo: “os livros de viagem são uma maneira útil, modesta e ainda assim completa de fazer literatura”, isso porque “podemos expressar algo que vai além da descrição dos lugares vistos, uma relação entre nós e a realidade, um processo de conhecimento” (CALVINO, 2006, p. 140). Ao definir a senhora japonesa como um monstro, Calvino revela a banalidade de que se revestiu o conceito e, por outro lado, o quanto a monstruosidade pode estar oculta sob a aparência da severidade e da altivez de uma senhora em uma cena mais que doméstica.

O outro texto, “A forma da árvore”, trata do encontro de Calvino com a árvore de Tule, cidade mexicana próxima de Oaxaca – uma árvore de dois mil anos, quarenta metros de altura e quarenta e dois metros de contorno, que desconstrói qualquer arquétipo de árvore que o escritor tem em mente. Essa árvore causa-lhe uma “sensação de ameaça”: “aqui a natureza, a passos lentos e silenciosos, aplicou-se a levar a cabo um plano que não tem nada a ver com as proporções e dimensões humanas” (CALVINO, 2010, p. 201). A paisagem interroga quem se propõe a olhá-la:

Desvio-me dos turistas japoneses que, caminhando de costas ou se agachando, tentam enquadrar o colosso em suas objetivas, me aproximo do tronco e giro ao redor dele para descobrir o segredo de uma forma viva que resiste ao tempo. E minha primeira sensação é a de uma ausência de forma: é um monstro que cresce – dir-se-ia – sem nenhum plano, o tronco é uno e múltiplo, como enfeixado por colunas de outros troncos menores que sobressaem do mastodôntico fuste central ou se destacam dele, quase como se quisessem parecer raízes aéreas descidas dos galhos para reencontrar mais uma vez a terra, quando na verdade são proliferações das raízes terrestres crescidas para o alto (CALVINO, 2010, p. 202-203).

Aqui a árvore de Tule é descrita em todo seu excesso, como algo que desafia qualquer critério de ordem e forma. Conforme atentou Gil, o monstro “é sempre um excesso de presença”, ele “combina os elementos de que é formado de tal maneira que sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar” (GIL, 2006, p. 75). É esse excesso que faz da árvore mexicana um monstro que não cessa de crescer. Seu tamanho descomunal, sua profusão de raízes, troncos e ramos levam Calvino a se interrogar se “o segredo da duração está na redundância” (CALVINO, 2010, p. 203). Em dois mil anos de vida, suas partes continuam interdependentes e seguem transmitindo uma mensagem, perpetuando sua estrutura essencial. Seu sentido, portanto, está em uma contínua repetição que a faz resistir ao tempo. Para além



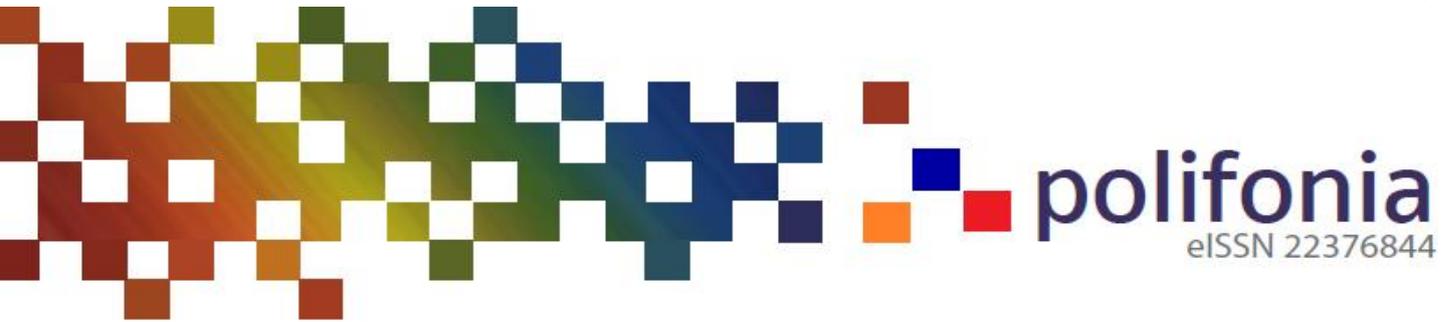
dessa redundância, haveria também aqui uma disponibilidade morfológica para cambiar papéis, uma “perturbação da sintaxe vegetal” (CALVINO, 2010, p. 203):

É por meio de um caótico desperdício de matéria e de formas que a árvore consegue dar a si mesma uma forma e conservá-la? Quer dizer que a transmissão de um sentido se assegura na imoderação do manifestar-se, na profusão do exprimir a si mesmo, do pôr para fora, seja lá o que for? Por temperamento e formação, sempre considerei que só importa e resiste aquilo que está concentrado para um fim. Ora, a árvore de Tule me desmente, quer convencer-me do contrário (CALVINO, 2010, p. 204).

Assim como os vários monstros que Calvino recolhe em sua coleção, a árvore de Tule vem deslocar certezas já consolidadas, inclusive aquelas próprias do homem e da sua linguagem. Na obra desse escritor que preza pela exatidão e visibilidade, a imoderação também tem seu lugar. O estranho, o desconhecido e o descomunal reafirmam-se como interrogação sobre a ordem e a desordem do mundo. Ao eleger esses seres monstruosos como matéria de seus textos, Calvino parece realizar aquela “luta contra a dispersão” com que Benjamin caracterizou o colecionador (2009, p. 245). Discutir sobre esses monstros recônditos seria, então, uma maneira de impedir que caiam no esquecimento e, ao mesmo tempo, compreender a natureza das monstruosidades que vem surgindo ao longo dos séculos, como que atendendo ao desafio sugerido pelo oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”. Em *Coleção de areia* o olhar atento de Calvino procura pelo que há de mais insólito no mundo, desestabilizando fronteiras, categorias, ordenações. Não é surpreendente que tenha escolhido como um de seus clássicos a *História natural*, de Plínio, o Velho, cujo inventário:

[...] oscila entre a intenção de reconhecer uma ordem na natureza e o registro do extraordinário e do único: e o segundo aspecto acaba sempre vencendo. A natureza é eterna, sagrada e harmoniosa, mas deixa uma larga margem ao aparecimento de fenômenos prodigiosos inexplicáveis. Que conclusão geral podemos extrair disso? Que se trata de uma ordem monstruosa, feita só de exceções à regra? Ou que se trata de regras tão complexas que escapam ao nosso entendimento? Em ambos os casos, para cada fato deve existir uma explicação, mesmo que ainda seja desconhecida para nós. [...] O raciocínio de Plínio exalta a lógica das causas e dos efeitos, mas ao mesmo tempo a minimiza: quando você também encontra a explicação dos fatos, nem por isso os fatos deixam de ser maravilhosos (CALVINO, 1993, p. 46).

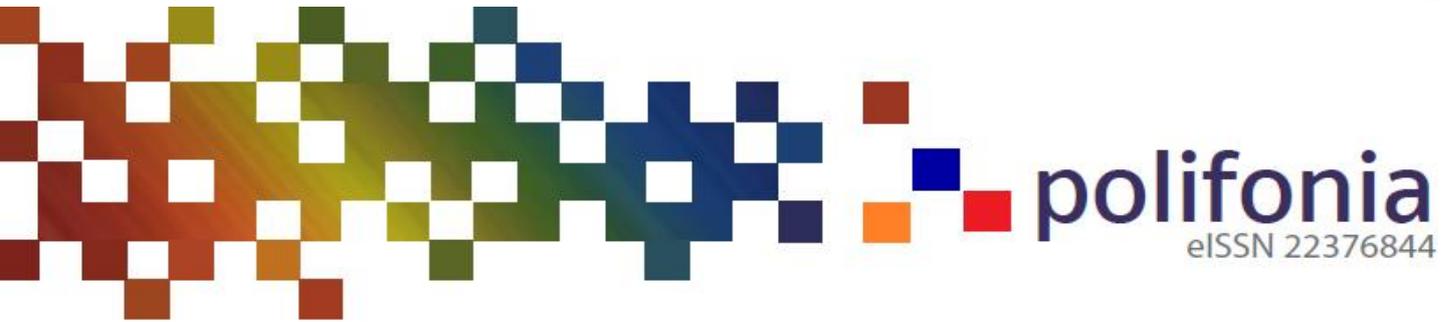
À maneira do inventário de Plínio, em seu último livro, Calvino procura estabelecer uma relação entre a ordem do mundo e aquilo que escapa a essa ordem, realizando uma espécie de registro do prodigioso, do extraordinário, do monstruoso. Assim, os monstros que permaneciam



ocultos encontram morada nas páginas multifacetadas desse escritor, um “enciclopedista visionário” e colecionador de reflexões sobre estranhos seres que, em sua diferença, apontam para nossa precária humanidade.

Referências

- BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 57-68.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 237-246.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9.
- CALVINO, Italo. *Lettere: 1940-1985*. 2. ed. Milano: Mondadori, 2001.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- ESTRANHO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 841.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-273.



GIL, José. *Monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

POE, Edgar Allan. O jogador de xadrez de Maelzel. In: POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000. p. 308.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.