

O CALVINO CONTEMPORÂNEO DE IL VISCONTE DIMEZZATO

ALVES, Lourdes Kaminski¹
Alessandra Camila Santi Guarda²

RESUMO: Este texto apresenta um estudo sobre a obra de Italo Calvino, no qual analisamos o modo como as formulações conceituais desenvolvidas na ensaística do autor sobre literatura são esteticizadas em sua própria produção ficcional. Em especial, neste artigo, nos voltamos para a análise de *Il visconte dimezzato*, presente na trilogia *I nostri antenati* (1960). A obra de Calvino apresenta um diálogo instigante com ensaios de Giorgio Agamben, sobretudo, quando este reflete sobre o sentido de ser contemporâneo e, pela proximidade de pensamento entre estes dois autores, parte da análise de *Il visconte dimezzato* se fundamenta nas elaborações conceituais sobre a noção de contemporâneo em Giorgio Agamben. O texto encontra subsídios teóricos e analíticos no campo múltiplo da literatura e outras áreas do conhecimento e nas relações entre a literatura e filosofia do contemporâneo.

Palavras-chave: Italo Calvino; contemporaneidade; ensaística; leveza; multiplicidade.

THE CONTEMPORARY CALVINO OF IL VISCONTE DIMEZZATO

ABSTRACT: This text presents a study on the works of Italo Calvino, in which we analyse the way which the conceptual formulations developed on the author's essays about literature are aestheticized in his own fictional production. In this article, we will focus specifically on the analysis of *Il visconte dimezzato*, part of the *I nostri antenati* (1960) trilogy. The work of Calvino presents a thought-provoking dialogue with essays by Giorgio Agamben, especially when he reflects about the meaning of being contemporary. Also, due to the affinity of thought between these two authors, part of the analysis of *Il visconte dimezzato* is based on the conceptual elaborations on the notion of contemporary by Giorgio Agamben. The text is theoretically and analytically guided by the multiple field of literature and other fields of knowledge, and by the relations between contemporary literature and philosophy.

Keywords: Italo Calvino; contemporaneity; essay writing; lightness; multiplicity.

1 Doutorado em Letras, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Unesp. Professora efetiva da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/Unioeste. E-mail: lourdes.kaminski@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/2502060350876295>.

2 Mestrado em Letras, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná/Unioeste. E-mail: alessandracamila.s.g@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/0213068998487588>.

Primeiras palavras

Italo Calvino é um escritor multifacetado que buscou, durante toda a sua trajetória, pensar o livro e o mundo, seja através de ensaios sobre o processo combinatório de escrita ou sobre os rumos que a atividade comunista tomava em sua época, seja por textos literários como *Le città invisibili* (1972) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Calvino não se deteve em um só gênero: escreveu contos, romances, ensaios, críticas de cinema e teatro, relatos de viagens etc. Foi escritor, crítico, ensaísta, editor, curador, libretista. Dentre suas obras mais estudadas figura o já citado livro de contos *Le città invisibili* (1972) junto de *Le cosmicomiche* (1965) e *I Nostri Antenati* (1960), além de clássicos da crítica como *Perché leggere i classici* (1991) e *Lezioni americane* (1988).

Ao longo dos mais de setenta anos que se passaram desde que seu primeiro livro foi lançado, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), muitos foram os estudos que se desenvolveram sobre as obras, uma vez que Calvino se estabeleceu, reconhecidamente, enquanto literato e ensaísta.

Dentre tantos estudos produzidos sobre obras do autor, é possível perceber que elementos estilísticos do “neofantástico” têm se destacado, pois diversas são as obras de Calvino que se inserem no contexto do denominado de “neofantástico”. Segundo o crítico argentino Jaime Alazraki (2001), os relatos neofantásticos são em “sua maioria metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão em linha oposta ao sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente.” (ALAZRAKI *apud* ALVAREZ, 2012, p. 41). O crítico argentino, a partir da obra de Julio Cortázar e de Jorge Luis Borges, apresenta no ensaio intitulado “¿Qué es lo neofantástico?” (2001), uma proposta teórica sobre o “neofantástico” em oposição ao fantástico

tradicional, formulação conceitual que pode ser empregada para as obras de Italo Calvino que se apresentam com uma linguagem assinalada pelas características, também encontradas nas obras dos dois escritores argentinos aqui citados.

Do conjunto da obra de Calvino destacam-se *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e *Le cosmicomiche* (1965). Patrizia Poli (2012) nos lembra que o interesse pelo fantástico e pela fábula sempre esteve presente na produção literária do autor. Sua obra é perpassada pela presença de elementos expressivos do neofantástico, mais particularmente as obras que compõem a trilogia *I nostri antenati*, isto é, *Il visconte dimezzato* (1952), *Il cavaliere inesistente* (1959) e *Il barone rampante* (1957), que o levou em 1982 a receber o prêmio *World Fantasy Award*.

Também se destacam de sua produção literária e ensaística textos que apresentam formulações conceituais caras aos estudos literários na contemporaneidade, sobretudo, observamos que pensar o que configura o contemporâneo foi para Calvino uma constante, e um exemplo bastante conhecido são as *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Para além desse tão conhecido texto, observamos que os ensaios reunidos nos livros *Assunto encerrado* (2009), *Coleção de areia* (2010), *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015) e também a correspondência do autor *Italo Calvino Lettere 1940-1985* (2000) contemplam o desejo de pensar categorias estéticas e filosóficas para compreender a produção literária e de outras linguagens artísticas de seu tempo.

O conceito de contemporâneo ao qual nos referimos foi desenvolvido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, descrito por Francesc Arroyo (2018) em uma matéria do caderno de cultura do *El País* como um filósofo característico do presente. Dentre as influências do filósofo citadas por Arroyo estão Heidegger, Benjamin, Foucault e Kafka, pois para Agamben a literatura não está separada da filosofia. A principal obra de Agamben

utilizada neste texto é *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), descrita em sua apresentação como fruto da tentativa revolucionária do filósofo de constantemente interromper a cronologia com um tempo outro, que Walter Benjamin (1987) chamava de tempo messiânico.

Embora os outros dois ensaios que compoem o livro apresentem reflexões não menos interessantes para questões do mundo contemporâneo, selecionamos o segundo ensaio, no qual o filósofo procura compreender o que é o contemporâneo, como indica o título. Nesse ensaio, Agamben mostra que no presente é possível ver as sombras do passado, aquilo que foi silenciado, e explica que o verdadeiro homem contemporâneo é aquele que, entre os ruídos e as luzes do nosso tempo, vê o que está nas sombras. Cabe, então, perguntar: como se aproximam as questões postas por Calvino em sua ensaística e as elaborações sobre o contemporâneo desenvolvidas por Agamben?

O interesse de Calvino por diferentes áreas de atuação é apresentado na edição italiana escrita por Mario Barenghi e Bruno Falchetto em 1991. Os dados bibliográficos apresentados pelos autores atestam que entre os dezesseis e os vinte anos, Calvino já escrevia histórias breves, além de ter passado pela poesia e pelo teatro. Outros interesses e talentos do escritor também envolviam desenho e uma grande paixão pelo cinema, o que o levou a escrever comentários sobre cinema para o *Jornal de Genova*. Em certo momento de grandes tensões políticas, Calvino foi *partigiano*, o que afirma ter sido decisivo em sua formação humana. Em 1946, o autor se dedica cada vez mais à escrita e produz, além de contos que futuramente se transformariam em *Ultimo viene il corvo* (1949), seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*, que retrata a guerra sob um ponto de vista único, demonstrando seu olhar extremamente humano. Quando lança *Fiabe Italiane* (1956), Calvino se consolida para o público como escritor “fabulista”, embora diversos críticos

encontrem nisso um contraste entre o intelectual preocupado, também, com a teoria.

Poderíamos nos deter longamente nos exemplos da vida de Calvino que o fizeram um escritor e ensaísta prestigiado entre estudiosos das Letras e das Artes. Nossa hipótese é de que Calvino, contemporâneo de seu tempo, continua a se contemporizar a cada leitura, cuja escrita nos provoca a pensar sobre categorias de análises literárias que possam nos ajudar a compreender o que é o contemporâneo na obra deste e de outros autores. Dessa forma, prosseguimos com o objetivo de estudar e analisar de que forma os traços do homem contemporâneo teorizados pelo filósofo italiano Agamben e também por Italo Calvino estão presentes na obra *Il visconte dimezzato*, integrante da trilogia *I nostri antenati*. Como a ensaística e a literatura de Calvino constituem espaços de pensamento, apresentando o autor como um sujeito plenamente engajado nas tensões que permeiam a contemporaneidade? A partir deste interesse, procuramos compreender quais elementos caracterizam a ensaística e a literatura de Calvino como contemporânea e como suas propostas para o próximo milênio se articulam com sua obra literária, propondo um estudo da obra *Il visconte dimezzato*, com base nos valores da “leveza” e da “multiplicidade”, considerando-se ainda o jogo combinatório que configura a narrativa *Il visconte dimezzato*.

Imagens poéticas da leveza e da multiplicidade em *Il visconte dimezzato*

Calvino escreveu as três histórias que mais tarde compuseram a trilogia *I nostri antenati* ao longo dos anos 50 movido por uma insatisfação pessoal e com o mundo que o cercava. No prefácio à edição de que nos utilizamos para este texto, o autor comenta os fatos e anseios que o levaram a

essas obras, afirmando se tratar de três histórias escritas na década de 50, com o elemento comum de serem inverossímeis e de se passarem em épocas distantes e em países imaginários. Trata-se de um ciclo composto por *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*.

No prefácio da trilogia, Calvino narra que começou a escrever com histórias de *partigiani* e praticava seu ofício através de uma escrita neorrealista: contos em que escrevia rápido e com frases curtas sobre pessoas do povo, mas de um tipo curioso, irregular. Ainda em uma perspectiva neorrealista, com uma abordagem dura e brutal, escreveu *Il sentiero dei nidi di ragno*, porém os críticos começavam a dizer que Calvino era “dado às fábulas”, possivelmente pelas histórias de *partigiani* tão aventureiras, dotadas de doses de suspense que, para Calvino, eram o sal para a narrativa.

Talvez a crítica engajada não considerasse suas histórias neorrealistas o suficiente por tratarem de personagens e ocorrências não mais atuais, no sentido mais estrito do termo. E o fato é que o período *partigiano* havia passado e, nas palavras de Calvino, “a música das coisas havia mudado” (CALVINO, 2014, p. 8). Depois de ter tentado, sem sucesso, escrever romances neorrealistas sobre os temas da vida popular daqueles anos, Calvino chegou a duvidar de si mesmo enquanto escritor e, como um passatempo particular, começou a escrever o que se tornou *Il visconte dimezzato*.

O autor deixa claro que não havia nenhum propósito de defender certa estética contra outra e que não tinha qualquer intenção de alegoria ideológica ou política em sentido estrito. O que ele tinha era uma imagem, um impulso de um tema que acreditava significativo, que tivesse um significado contemporâneo. Posteriormente, o autor entende que decerto se ressentia da atmosfera tensa daqueles anos – período do auge da guerra fria –, o que o levou a refletir que,

Ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta, acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular como também o impulso para sair dele; ou seja, não aceitava passivamente a realidade negativa e ainda lograva inserir nela o movimento, a fanfarronice, a crueza, a economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura da Resistência. (CALVINO, 2014, p. 9)

Antevemos, nesta reflexão, o valor da “leveza”, conceito posteriormente desenvolvido pelo escritor e observamos indícios de que o emprego do fantástico em *Il visconte dimezzato*, representou uma fuga ao peso em direção à liberdade de pensamento. Outros conceitos presente nas seis propostas, também são observados:

No começo de toda história que escrevi existe uma imagem que gira em minha cabeça, vinda não se sabe de onde e que talvez eu carregue durante anos. Pouco a pouco me dá vontade de desenvolver essa imagem numa história com princípio e fim, e ao mesmo tempo – mas os dois processos são com frequência paralelos e independentes – convengo-me de que ela encerra algum significado. (CALVINO, 2014, p. 9)

O processo de escrita descrito remete à proposta da “visibilidade” teorizada pelo escritor, na qual Calvino distingue processos imaginativos distintos, isto é, a palavra que chega à imagem visiva e a imagem visiva que chega à palavra, ou à expressão verbal. Enquanto o primeiro processo é descrito como o que normalmente ocorre na leitura – como se a palavra passasse ao modo de um filme em nossa cabeça –, o segundo é o mecanismo que tipicamente origina as histórias de Calvino.

Confessa, então, o autor que já há certo tempo pensava na imagem de um homem cortado ao meio, com as duas partes se movendo independentemente. Era uma imagem vaga que começava a se delinear, e a história foi se organizando aos moldes do conceito de “exatidão”, isto é, em um esquema perfeitamente geométrico de modo a seguir o pensamento de que “Partido ao meio, mutilado, incompleto, inimigo de si mesmo

é o homem contemporâneo” (CALVINO, 2014, p. 10).

Para Calvino, vivemos em um mundo cuja individualidade mais simples é negada, e a tal ponto que as pessoas se encontram reduzidas a uma soma abstrata de comportamentos preestabelecidos. *Il cavaliere inesistente*, escrito no final da década do século XX, parte do pensamento de que “o problema hoje não é mais o da perda de parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada” (CALVINO, 2014, p. 15). Justamente sobre essa perda discorre Agamben no ensaio *intitulado O dispositivo* (2009), explicando que, se o dispositivo era o que criava sujeitos, o excesso de dispositivos (ou de imagens esvaziadas, como diz Calvino no conceito de “visibilidade”) já não os cria. Calvino vai além e explica:

Do homem primitivo que, sendo uno com o universo ainda podia ser chamado de inexistente porque indiferenciado da matéria orgânica chegamos lentamente ao homem artificial que, sendo uno com os produtos e com as situações, é inexistente porque não faz mas atrito com nada, não tem mais relação (luta, e por meio da luta, harmonia) com aquilo que (natureza ou história) está ao redor dele, mas só ‘funciona’ abstratamente. (CALVINO, 2014, p. 15)

Tais considerações acerca do homem contemporâneo vão ao encontro de reflexões propostas por Walter Benjamin e Giorgio Agamben. Ainda que de maneiras diversas, estes pensadores compreendem o homem contemporâneo e a própria literatura contemporânea de forma análoga a Calvino. Cada um desses escritores em sua época pôde compreender as mudanças pelas quais passou o homem para chegar à artificialidade, ao excesso de imagens que se tornam vazias, ao “desassujeitamento” do indivíduo nos tempos recentes.

Imagens poéticas da fragmentação e do vazio são representadas na obra ficcional de Calvino. A narrativa *Il visconte dimezzato* é uma

das mais célebres obras de Calvino. Não se pode apreender muito de sua ambientação ou de sua localização temporal, mas vemos que a narrativa está ambientada entre a Boêmia e Terralba, na Itália, em meados do século XVII.

A obra se inicia afirmando que “Havia uma guerra contra os turcos” (CALVINO, 2014, p.xx), à qual se dirigia o visconde Medardo di Terralba, entretanto, durante o conflito, o visconde é atingido por uma bala de canhão turca que o divide em duas partes verticalmente. Acredita-se, de início, que apenas a parte direita é salva, isto é, a metade mesquinha do visconde. Retornando a Terralba, o visconde não cessa de cometer atos cruéis, como vagar pelos campos cortando pela metade com golpes de espada tudo que lhe apetece e punir com morte qualquer ato que o desagrade. Em certo momento, a metade mesquinha do visconde se interessa pela camponesa Pamela, que por sua vez não tem interesse algum por ele, e a ausência de afeto da camponesa pelo visconde acaba causando infortúnios à família desta. A reviravolta acontece quando descobrimos que a metade esquerda do visconde não havia morrido e, salva, retorna à Terralba.

A metade boa é o total oposto da direita: bondosa, procurando sempre ajudar e ser gentil com todos. Entretanto, a bondade em demasia, desequilibrada, acaba por ser nociva e as pessoas à sua volta também acabam sofrendo. De início, os habitantes de Terralba se alegram com a aparição do bom visconde, mas sua abnegação se mostra frequentemente desajeitada, invasiva, inconsequente, e seus sermões moralizantes são vistos como uma chateação, além do fato de que, sendo uma pessoa excessivamente pacifista, nada faz para deter a metade mesquinha. Também a parte bondosa se interessa por Pamela, embora obtenha tanto sucesso quanto a outra em cortejá-la. Após uma tentativa de golpe frustrada de se casar com a camponesa, a metade mesquinha decide

desafiar a outra para um duelo, o qual nenhuma das duas consegue vencer, ficando ambas gravemente feridas. A saída encontrada pelo médico para salvá-las é uni-las novamente em um só ser. Depois de ter se tornado um indivíduo inteiro, composto tanto de bondade quanto de maldade, o visconde pede Pamela em casamento. Com seu visconde completo e não mais polarizado, Terralba retorna aos tempos de paz.

O teor de fábula que perpassa a narrativa é explicado pelo próprio Calvino. Segundo ele, o ressentimento pela época em que vivia o leva a escrever: “Assim, zangado comigo e com tudo, dediquei-me [...] a escrever *Il visconte dimezzato*, em 1951” (CALVINO, 2014, p. 8). Da leitura, depreendemos que as transformações históricas do tempo em que Calvino escrevia, além de outros fatos narrados pelos biógrafos, a exemplo da morte dos pais do autor e o suicídio do amigo Cesare Pavese operaram como um divisor de águas na trajetória do escritor.

Mario Barenghi (2009) nos traz mais explicações e acrescenta ainda um elemento motivador para a escrita de *Il visconte dimezzato*:

O desaparecimento próximo de duas figuras de autoridade tão relevantes não será estranho à decisão de Calvino de conceder-se uma breve fuga: dado que seus esforços de fazer uma completa e articulada representação realística da sociedade italiana contemporânea não surtem o êxito esperado, ele faz uma pausa para dedicar-se, ao invés de a um livro que sente que deve escrever, a um livro que ele gostaria de ler. (BARENGHI, 2009, p. 18, tradução nossa)³

Encontramos evidências desse novo motivo na própria apresentação da edição italiana de que nos utilizamos. Nela, diz Calvino: “Quando comecei a escrever *O visconde partido ao meio*, queria

3 “La scomparsa ravvicinata di due figure di autorità così rilevanti non sarà estranea alla decisione di Calvino di concedersi una breve evasione: dato che i suoi sforzi di dare una complessa e articolata rappresentazione realistica della società italiana contemporanea non sortiscono gli esiti sperati, egli si prende una pausa per dedicarsi, anziché al libro che sente di dover scrivere, a un libro che gli sarebbe piaciuto leggere.”

acima de tudo escrever uma história divertida para divertir a mim mesmo, e possivelmente aos outros” (CALVINO, 2002, p. V, tradução nossa)⁴.

Calvino expressa um desejo de leveza ao se referir a “*una storia divertente*” tanto para o escritor quanto para o leitor. O escritor acrescenta que

[...] em uma narrativa como essa o aspecto da funcionalidade narrativa e, digamos, de divertimento, é muito importante. Eu acredito que o divertir seja uma função social, corresponde à minha moral; penso sempre no leitor que deve absorver todas essas páginas, é preciso que se divirta, é preciso que tenha uma gratificação; esta é a minha moral: alguém comprou o livro, pagou com dinheiro, gasta seu tempo com isso, deve se divertir. Não sou só eu a pensar assim sobre isso, por exemplo também um escritor muito atento aos conteúdos como Bertold Brecht dizia que a função social primária de uma obra teatral era o divertimento. Eu penso que o divertimento seja uma coisa séria. (CALVINO, 2002, p. VII, tradução nossa)⁵

Há, durante toda a narrativa, aspectos fantásticos e fabulescos que têm como propósito esse divertimento, e entendemos que o divertimento também pode ser o elemento impulsionador da “leveza”. Um exemplo disso é quando Calvino desenha a imagem insólita de Pâmela com seus animais:

Ela fez um vestido branco com véu e a cauda muito comprida, e cinto e grinalda com espigas de lavanda. Como ainda estavam sobrando alguns metros de véu, fez uma roupa de noiva para a cabra e outra para a pata, e correu para o bosque, seguida pelos animais, até que o véu se rasgasse todo entre os campos e a cauda juntasse todas as agulhas de pinheiro e as cascas de castanha que secavam pelos caminhos (CALVINO, 2014, p. 89)⁶

4 “Quando ho cominciato a scrivere *Il visconte dimezzato*, volevo soprattutto scrivere una storia divertente per divertire me stesso, e possibilmente gli altri.”

5 “[...] in un racconto come questo l’aspetto di funzionalità narrativa e, diciamo, di divertimento, è molto importante. Io credo che il divertire sia una funzione sociale, corrisponde alla mia morale; penso sempre al lettore che si deve sorbire tutte queste pagine, bisogna che si diverta, bisogna che abbia anche una gratificazione; questa è la mia morale: uno ha comprato il libro, ha pagato dei soldi, ci investe del suo tempo, si deve divertire. Non sono solo io a pensarla così, ad esempio anche uno scrittore molto attento ai contenuti come Bertold Brecht diceva che la prima funzione sociale di un’opera teatrale era il divertimento. Io penso che il divertimento sia una cosa seria.”

6 Para a análise da obra estamos nos utilizando da edição em português, traduzida por Nilson Moulin, para a Companhia

Um tom de humor é observado em diversos trechos, como este que envolve a personagem Esaú, filho mais novo dos huguenotes:

Tornara-se o chefe de um bando de rapazes católicos que saqueavam os campos das redondezas; e não só limpava as árvores frutíferas, mas também entravam nas casas e nos galinheiros. E xingavam mais alto e mais vezes até do que mestre Pedroprego: conheciam todos os palavrões católicos e huguenotes e os trocavam entre eles.

– Mas cometo também vários outros pecados – me explicou –, presto testemunhos falsos, me esqueço de aguar os feijões, não respeito pai e mãe, volto para casa tarde da noite. Agora quero cometer todos os pecados possíveis; mesmo aqueles que ainda não sou suficientemente adulto para entender (CALVINO, 2014, p. 59)

Figuras de aspecto cômico e, por vezes, até absurdo são os huguenotes, uma grande família que fugiu de perseguição religiosa na França e se radicou em Col Gerbido, região difícil de cultivar nos domínios do Visconde de Terralba. Eles são descritos como pessoas bastante austeras, carregando sempre uma expressão dura e tensa, desconfiados devido à perseguição sofrida. Diz o narrador que eles perderam no caminho para lá todos os seus livros e objetos sacros e nada mais tinham para orar, acabando por se tornar o extenuante trabalho no campo sua religião, o modo pelo qual esperavam alcançar a graça, trocando os mandamentos dos quais não mais sabiam com certeza por rígidas regras de agricultura.

Suas descrições são cheias de contradições: por não saber mais o que era pecado, multiplicavam proibições; por medo de serem sacrílegos, evitavam sequer mencionar o nome de deus ou sequer formular pensamentos em questões de fé, ainda que sua gravidade absorva os fizessem parecer estar sempre pensando nisso. O escritor, em seu prefácio, chegou a admitir que procurou delinear, com essa família, uma imagem do moralismo idealista da burguesia com o qual ele identificava a própria família. Calvino afirmou que, vistos um pouco com de Bolso que se encontra nas referências.

simpatia e um pouco com ironia, estes representam um pouco sua alegoria autobiográfico-familiar, um tipo de epopeia genealógica imaginária da própria família. Nesse sentido, poderíamos ousar comparar o próprio escritor à figura de Esaú, que possui ímpetos divergentes dos de seus parentes, visto o fato já mencionado de que Calvino nadou contra a corrente ao não seguir os passos dos familiares na ciência e se voltar à área das humanidades, à literatura.

Ainda que o tom da narrativa sobre os huguenotes seja soturno, Calvino é um mestre da leveza, por meio de elementos de uma estética do absurdo, consegue subtrair o peso e transformar a narrativa em uma experiência divertida, conforme sua professada vontade. Um exemplo disso é a narração do modo como trabalhavam os huguenotes no campo sob as ordens de Ezequiel, com seus gritos de “Peste e carestia!” e seus apelidos para o visconde: Manco, Capenga, Aleijão, Arrebetado, Abúndeo, Magro, Capenga-da-outra-perna, Manco-Canhoto.

Outro grupo curioso é o dos leprosos de Prado do Cogumelo, uma aldeia que antes abrigava a prostituição mas que com o aumento de extensão da lepra se tornou o local para onde eram encaminhadas quaisquer pessoas que apresentassem sintomas. Calvino afirmou no prefácio que os leprosos representam os artistas decadentes, essa alegoria pode ser observada na narrativa:

Falava-se de grandes festas que acolhiam os recém-chegados: de longe ouviam-se subir sons e cantos das casas dos leprosos até a noite [...] todos concordavam em dizer que lá a vida era uma perpétua diversão [...] A grande ocupação dos leprosos era tocar instrumentos estranhos inventados por eles, harpas com sininhos pendurados nas cordas, e cantar em falsete, e pintar ovos com pinceladas coloridas como se fosse sempre Páscoa. Assim, rodopiando com músicas dulcíssimas, com guirlandas de jasmim ao redor das faces desfiguradas, esqueciam a convivência humana da qual a doença os afastara (CALVINO, 2014, p. 42)

De fato, os leprosos viviam de modo hedonista retirados da sociedade, e podemos observar mais adiante na narrativa que esse era o modo como lidavam com sua infeliz situação, uma vez que, após as incessantes interferências e sermões da metade boa do visconde, estes passam a gradualmente mudar seus hábitos e tudo que lhes restava era o sofrimento da lepra. Diante disso, passa-se a dizer na aldeia que, das duas metades, a boa é pior que a mesquinha.

O modo como a metade boa do visconde vai se revelando tão inoportuna quanto a metade mesquinha é uma ação muito bem calculada pelo escritor – aos moldes do conceito de “exatidão” – para provocar no leitor o divertimento que Calvino desejava. Seu projeto estético é o de uma história baseada em efeitos de surpresa, de modo a intrigar e entreter: primeiramente nos surpreendemos com a revelação do retorno apenas da metade mesquinha e quando menos esperamos descobrimos que a outra metade, a boa, não havia morrido e retornou. E então temos a surpresa suscitada pelas ações tresloucadas da metade boa e sua falta de popularidade, uma vez que ambas as metades, separadamente são difíceis de aturar, o que possui um efeito cômico, mas profundamente significativo.

É importante compreender que não há projeto estético, ético com intenção maniqueísta, não há indicação de reflexão sobre o bem o mal, e o próprio autor foi taxativo nessa questão, afirmando no prefácio que nem mesmo por um instante havia pensado no bem e no mal, e explica: “Como um pintor pode usar um contraste óbvio de cores porque lhe serve para ressaltar uma forma, eu usara igualmente um contraste notório para evidenciar o que me interessava, isto é, a divisão ao meio” (CALVINO, 2014, p. 10).

No prefácio da edição italiana encontramos mais detalhes sobre esse aspecto e sobre o projeto ideológico da obra:

Para mim importava o problema do homem contemporâneo (do intelectual, para sermos mais precisos) partido ao meio, isto é incompleto, ‘alienado’. Se escolhi partir ao meio meu personagem de acordo com a linha de fratura ‘bem-mal’, o fiz porque isso me permitia uma maior evidência de imagens contrapostas, e se ligava a uma tradição literária já clássica (por exemplo Stevenson) de forma que eu podia jogar com ela sem preocupação. Enquanto os meus amigos moralistas, chamemo-los assim, se dirigiam não tanto ao visconde quanto aos personagens circundantes, que são as verdadeiras exemplificações do meu assunto. (CALVINO, 2002, p. VI, tradução nossa)⁷

Calvino buscou, portanto, se utilizar de imagens de “bem e mal” pois esta escolha estética melhor representaria a divisão em dois, criando o máximo contraste entre as duas partes.

Tanto as surpresas quanto os contrastes têm grande contribuição no que constitui o ritmo da narrativa. Calvino afirma: “Procurei construir uma história que se mantivesse em pé, que tivesse uma simetria, um ritmo ao mesmo tempo de conto de aventura, mas também quase de balé” (CALVINO, 2002, p. VI, tradução nossa)⁸. O jogo de contrastes não apenas se verifica na figura partida ao meio do visconde – entre um impulso ativista e um autodestrutivo – mas, como explica Barengi (2009), há oposição entre a austeridade severa dos huguenotes e o hedonismo despreocupado encarnado pelos leprosos, por exemplo.

A simetria mencionada pelo escritor se origina de um processo criado pelo jogo combinatório e, em última instância, pela “multiplicidade”, uma vez que é preciso haver multiplicidade de elementos para que o jogo combinatório seja possível. Vemos em Calvino que, em uma obra múltipla, cada sistema

⁷ “A me importava il problema dell’uomo contemporaneo (dell’intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, ‘alienato’. Se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura ‘bene-male’, l’ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d’immagini contrapposte, e si legava a una tradizione letteraria già classica (p. es. Stevenson) cosicché potevo giocarci senza preoccupazioni. Mentre i miei ammicchi moralistici, chiamiamoli così, erano indirizzati non tanto al visconte quanto ai personaggi di cornice, che sono le vere esemplificazioni del mio assunto.”

⁸ “ho cercato di mettere su una storia che stesse in piedi, che avesse una simmetria, un ritmo nello stesso tempo da racconto di avventura ma anche quasi da balletto.”

condiciona os demais e é condicionado por eles, ou seja, a obra múltipla possui a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento. Existe, de fato, uma multiplicidade de formas e relações que podemos observar na narrativa de Calvino: no que se refere a personagens, plurais: nobres, turcos, militares, protestantes (huguenotes), criadores de ovelhas, caçadores, cavaleiros, médico, criados, agricultores, vinicultores, leprosos, marceneiro, agentes da lei... Calvino cria personagens e ambientes diversos de modo a apresentar uma visão pluralística e multifacetada do mundo.

Enquanto um aspecto caro ao pensamento múltipla, o jogo combinatório é o que organiza as formas múltiplas, pois em meio a um inventário de objetos narrativos, tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. É possível observar como Calvino junta certos elementos e desenvolve suas relações, e como agrega esses elementos a outros, obtendo outras formas. Um exemplo de diferentes combinações está na composição da personagem Pâmela, nos diferentes modos e resultados de suas relações com a metade mesquinha e com a metade boa, e até na combinação entre os três. Combinar cada uma de duas metades tão opostas com quaisquer personagens permite um jogo riquíssimo que produz uma miríade de relações diferentes.

Outro aspecto do conceito de “multiplicidade” está nos diferentes níveis de linguagem, que também são representados na comunicação do visconde. A metade boa e a metade mesquinha possuem formas bastante distintas de se comunicar verbal e não verbalmente com os demais, em especial em sua paixão por Pâmela. O primeiro sinal de comunicação entre a camponesa e o visconde mesquinho são flores do prado cortadas ao meio, e mais tarde este passa aos animais, começando pela simbólica borboleta cortada ao meio – momento em que o autor nos apresenta a alegoria de Pâmela

descrita pelo visconde como uma borboleta que o havia picado.

A comunicação não verbal do visconde com Pâmela passa a ser representada por elementos fraturados que, colocados juntos, são entendidos pela moça como uma mensagem específica do mesquinho. Primeiro temos a metade de um morcego e a metade de uma medusa, que a camponesa corretamente interpretou como encontro à noite na praia. Depois temos um galo sendo devorado por insetos que vivem nos pinheiros, interpretado por ela como encontro no bosque ao amanhecer.

Quando a camponesa questiona o visconde sobre o motivo de ele destruir todas as coisas da natureza, ele afirma a ela que “não temos nenhuma outra linguagem para nos comunicar senão esta. Cada encontro de duas criaturas do mundo é uma dilaceração” (CALVINO, 2014, p.). Em última instância, a fratura e a violência são o modo pelo qual o mesquinho se comunica com o mundo, o que representa uma alegoria para o modo como nós mesmos na contemporaneidade – fraturados, fragmentados – nos relacionamos com o mundo.

O visconde bom, por sua vez, mesmo não desejando trancar Pâmela em uma torre como o outro, também não oferece proposta mais tentadora à camponesa, pois para ele “Fazer boas ações juntos é a única maneira de nos amarmos” (CALVINO, 2014, p.), coisa em que Pâmela não está interessada. Em sua relação com Pâmela, o visconde bom procura ajudá-la tanto materialmente quando espiritualmente, uma vez que não apenas lhe leva tortas de maçã, mas também roupas dos pobres para costurar – ajudando-a a fazer o bem – e livros para enriquecer sua educação tida pelo visconde como grosseira.

A linguagem não verbal utilizada pela metade boa se dá principalmente entre este e o Dr. Trelawney, que passa a ajudar os doentes. Quando sai em rondas de visitas com o narrador, o médico

encontra sinais deixados pelo bom visconde em forma de boas ações: panos enrolados em frutos maduros para que não se despedacem indicam que a dona da casa está com dor de dente, por exemplo. A chave para seu modo de ver e de se relacionar com o mundo, entretanto, está em sua conversa com Pâmela: “Diante do relato de Pamela, o Medardo bom se comoveu e dividiu sua piedade entre a virtude perseguida da pastora, a tristeza sem conforto do Medardo mau, e a solidão dos pobres pais da moça (CALVINO, 2014, p.). E a camponesa logo compreende a natureza do meio homem: “Começo a ver que o senhor é manso demais e em vez de discutir com sua metade por tudo o que ela apronta de errado, até parece que sente pena também dele” (CALVINO, 2014 p.).

E de fato ele tem pena de sua outra metade, pois afirma saber o que significa ser metade de um homem e não pode deixar de sofrer por ele, dando a Pamela a seguinte explicação:

Ó Pamela, isso é o bom de ser partido ao meio: entender de cada pessoa e coisa no mundo a tristeza que cada um e cada uma sente pela própria incompletude. Eu era inteiro e não entendia, e me movia surdo e incomunicável entre as dores e feridas disseminadas por todos os lados, lá onde, inteiro, alguém ousa acreditar menos. Não só eu, Pamela, sou um ser dividido e desarraigado, mas você também, e todos. Mas, agora, tenho uma fraternidade que antes, inteiro, não conhecia: aquela com todas as mutilações e as faltas do mundo. Se vier comigo, Pamela, vai aprender a sofrer com os males de cada um e a tratar dos seus tratando dos deles. (CALVINO, 2014, p. 72)

Por meio da narrativa, Calvino propõe uma reflexão sobre o homem contemporâneo e sua incompletude, com a alegoria do visconde partido ao meio. Talvez os exemplos mais visuais de combinatória na obra sejam a personagem do visconde e a figura do narrador. O que Calvino faz ao partir o visconde ao meio, colocar suas metades em relação com outras personagens e depois juntá-lo novamente, nada mais é do que um ato de organização, de combinação. Quanto ao narrador,

podemos vê-lo em diferentes combinações ao longo da narrativa devido à sua solidão e à sua condição, uma vez está em um entre lugar, pois não é realmente nobre e ao mesmo tempo não é súdito.

Nas três narrativas que compõem a trilogia *I nostri antenati* é possível observar um narrador homodiegético em alguma medida próximo do protagonista, testemunhando suas ações e narrando-as, e nas três histórias, esse narrador é alguém com quem o público leitor poderia se identificar de forma mais imediata do que com o protagonista. No caso de *Il visconte dimezzato*, trata-se do sobrinho órfão de Medardo de Terralba. O menino nos conta suas origens e começa explicando:

Eu era livre como o ar, pois não tinha pais e não integrava a categoria dos servos nem a dos patrões. Fazia parte da família dos Terralba só por reconhecimento tardio, mas não assinava o nome deles e ninguém se via obrigado a educar-me (CALVINO, 2014, p. 37)

O reconhecimento do narrador enquanto parte da família foi tardio porque ele é filho da irmã mais velha de Medardo, que desonrou o nome da família ao fugir com um caçador ilegal. O menino nasceu na cabana do caçador, na floresta, e lá ficou até seu pai morrer em uma briga e sua mãe adoecer e morrer, quando foi acolhido no castelo em virtude da piedade de seu avô, tendo crescido aos cuidados da ama Sebastiana. O fato é que os cuidados da ama são rudimentares e o menino passa muito de seu tempo sozinho, por isso encontrou no médico “um companheiro como nunca tinha tido” (CALVINO, 2014, p. 25).

De início o vemos sempre acompanhando o médico em suas pesquisas, mas quando a ama Sebastiana é injustamente acusada pelo visconde de ter contraído a lepra e o dr. Trelawney desaparece ao invés de prestar ajuda, o menino se decepciona profundamente com o médico e passa a procurar outras companhias. Sua solidão transparece em

trechos como estes: “Ninguém nunca procurava por mim, mas percebia que outros rapazes eram sempre procurados pelos pais, especialmente quando o tempo estava ruim, e pensei que fosse uma coisa importante” (CALVINO, 2014, p.); “Desde que Sebastiana desaparecera pelo caminho que conduzia à aldeia dos leprosos, lembrava-me com maior frequência de que era órfão” (CALVINO, 2014, p.).

No último capítulo, depois da junção das duas partes do visconde, o menino narra as mudanças em Terralba, mas estas não fazem muito por sua crescente solidão:

Ao contrário, em meio a tantos fervores de integridade, eu me sentia cada vez mais triste e carente. Às vezes a gente se imagina incompleto e é apenas jovem. Eu chegara ao limiar da adolescência e ainda me ocultava entre as raízes das grandes árvores do bosque para me contar histórias. Uma agulha de pinheiro podia representar para mim um cavaleiro ou uma dama ou um bufão; movimentava-a diante de meus olhos e me exaltava com relatos intermináveis, depois ficava com vergonha dessas fantasias e fugia. (CALVINO, 2014, p. 93)

É interessante observar que, em sua solidão, o narrador se dedica a contar histórias para si mesmo. Para além de representar uma imagem poética, esse excerto tem algo de alusivo ao ofício do próprio Calvino enquanto escritor e parece remeter à própria escrita em curso, uma vez que este havia decidido escrever *Il visconte dimezzato* enquanto uma história para divertir a si mesmo, uma que ele gostaria de ler.

A fantasia se dissolve para o narrador que está crescendo, e este termina o livro descrevendo como, por fim, até mesmo o dr. Trelawney o abandona quando um navio inglês ataca em Terralba e o capitão Cook manda chamar o médico para continuar sua partida de vinte e um. A partida do médico possui uma descrição alegórica, que tangencia o fantástico: este é içado a bordo montado em um barril de vinho *cancarone* enquanto

os marinheiros entoam um hino: “Oh, Austrália”. Como estava no bosque a contar histórias a si mesmo, o narrador só soube da partida muito tarde, e mesmo gritando do cais ao médico, suplicando que o leve junto, já é tarde: “Mas os navios já estavam sumindo no horizonte e eu continuei aqui, neste nosso mundo cheio de responsabilidades e fogos-fátuos” (CALVINO, 2014, p. 94), implicando a saída do dr. Trelawney como uma fuga fantástica do nosso mundo, da realidade que pesa, em que o menino é deixado só.

A personagem de Dr. Trelawney tem ainda outro papel na narrativa: juntamente do carpinteiro Pedroprego, ele remete a uma alegoria para a ciência e à técnica distanciadas da humanidade. Já mencionamos que o médico não tinha interesse em lidar com doentes, chegava a fugir deles e preferia se envolver em suas próprias pesquisas desnecessárias, como a que buscava a cura para uma doença que aparecia somente nos grilos e não lhes causava danos. O narrador afirma, ao falar sobre o médico, que “Ficara em Terralba, tornando-se nosso médico, porém não se preocupava com os doentes, e, sim, com suas descobertas científicas, que o mantinham ocupado – e eu junto – pelos campos e matas dias e noites” (CALVINO, 2014, p.36). E acrescenta que:

Parecia que, do ponto de vista da medicina, o caso do meu tio não suscitava nenhum interesse no doutor; mas eu começava a pensar que ele havia se tornado médico só por imposição familiar ou conveniência, e que tal ciência absolutamente não lhe importava (CALVINO, 2014, p. 39)

O momento em que o médico realmente passa a se interessar por algo humano é quando o visconde mesquinho lhe pergunta por que a perna que não tem está cansada, e dr. Trelawney, ao conversar com o narrador sobre o episódio em que o visconde bom foi picado por uma aranha, deixa uma pista de que já compreendeu que a outra metade havia voltado, levantando a curiosidade

do leitor ao dizer também que tempos agitados se aproximavam.

Mencionamos que também Pedroprego é uma alegoria, e talvez o seja de modo ainda mais perceptível, como podemos observar pelos excertos a seguir:

Mestre Pedroprego, albardeiro e carpinteiro, foi encarregado de construir uma força: era um trabalhador sério e inteligente, que se empenhava com firmeza em toda obra. Com grande dor, porque dois dos condenados eram parentes dele, construiu uma grande força ramificada feito uma árvore, cujas cordas subiam juntas acionadas por um único guindaste. (CALVINO, 2014, p. 35)

O carpinteiro tem aflições em relação a suas criações, uma vez que servem para torturar e matar inocentes, questionando-se sobre isso, mas seus questionamentos de nada adiantam, pois ele trata de expulsá-los da mente e se esforça para fazer projetos cada vez mais bonitos e engenhosos. Diz ele: “Tem de esquecer o fim para o qual servirão [...] Olhe-os só como mecanismos. Vê como são bonitos?” (CALVINO, 2014, p. 41). Dados esses exemplos, fica claro de que forma ambas personagens representam uma crítica ferrenha do escritor ao cientificismo sem alma, este muitas vezes responsável pela criação de grandes atrocidades ao longo da história moderna. Nesse cenário poderíamos usar como exemplo as máquinas de guerra, esta que é um tema já trabalhado por Calvino em seu primeiro romance e que nunca deixou de reverberar no escritor.

Em *Il visconte dimezzato*, Calvino apresenta ao leitor, uma imagem impactante e densa de como o homem pode se confundir com animal em meio à brutalidade bélica. Entretanto, apesar de imagens pesadas, Calvino contrapõe o peso com os efeitos de leveza da juventude de Medardo – que vai para a guerra por um misto de empolgação e curiosidade de conhecer os turcos – e as cenas absurdas com nuances de humor do acampamento.

O ponto fulcral de nossa análise e motor do texto como um todo é a simbologia do homem partido ao meio e de como ele representa um pensamento contemporâneo, tal como proposto por de Giorgio Agamben, portanto é com ele que encerraremos este texto. A figura do visconde é a primeira imagem alegórica do homem contemporâneo partido ao meio, desencontrado, frágil e imitativo. Momentos dignos de nota do personagem Visconde se dão quando este discursa sobre sua condição e sobre a condição humana de modo geral – seja pela meia boca boa, seja pela meia boca mesquinha –, e o embate entre as duas metades no último capítulo da narrativa, disputando Pamela.

Ainda que de maneiras diversas, ambas as metades do visconde acreditam e pregam que há obtusidade em ser inteiro. Barengi (2009) afirma que a uma renúncia à inteireza corresponde um aumento de autoconsciência, perspicácia e capacidade operativa, isto é, o sujeito incompleto – porque mutilado, alienado e imaturo – tem uma visão mais lúcida e penetrante e é mais motivado a agir. Fazendo quase uma ode à divisão, ambas as metades afirmam que ser partido permite atingir novos níveis de compreensão do mundo, da compreensão da dureza e da crueldade do mundo, e também da compaixão e do altruísmo.

O encontro apocalíptico das duas metades do visconde, em duelo, adquire um tom de requintada alegoria:

O amanhecer tendia para o verde; no prado, os dois magros antagonistas negros estavam com a espada em riste. O leproso soprou o chifre: era o sinal; o céu vibrou feito uma membrana repuxada, os esquilos nas tocas afundaram as garras no húmus, as pegas sem tirar a cabeça de sob as asas arrancaram uma pena da axila provocando dores, e a boca da minhoca mordeu o próprio rabo, e a víbora se picou com seus colmilhos, e a vespa rompeu o ferrão na pedra, e cada coisa se voltava contra si mesma, a geada das poças se congelava, os líquens se petrificavam e as pedras viravam líquen, a folha seca se fazia terra, e a goma espessa e dura matava as árvores sem piedade. Assim, o homem se arrojava contra si mesmo,

com ambas as mãos armadas de uma espada.
(CALVINO, 2014, p. 91)

Quando uma metade se volta contra a outra em combate, a própria estrutura do mundo parece se atacar. Em outra imagem poética e significativa, vemos que os ataques de cada um não são contra sua contraparte, mas contra a parte que falta em cada um, a parte onde ele próprio deveria estar, e por fim se atingem em suas linhas divisórias, entre o ponto em que seus corpos não existem e o ponto em que começam a existir.

Agora também o corpo do mesquinho jorrava sangue pela enorme ruptura: as estocadas de um e de outro tinham rompido de novo todas as veias e reaberto as feridas que os tinham dividido, em suas duas fatias. Agora jaziam revirados, e os sangues que já tinham sido um só voltavam a misturar-se pelo prado.
(CALVINO, 2014, p. 92)

O visconde é salvo pelo dr. Trelawney, que o une e o transforma em um ser inteiro novamente, deixando de ser duas metades de bondade e maldade para se tornar uma mistura de ambos, do modo como era antes, mas com a experiência de ambas as partes – um retorno na diferença – o que faz o narrador julgar que devia ser muito sábio. Depois de todo o incidente acabado, o visconde faz um bom governo, tem diversos filhos e vive feliz, mudando a vida de todos para melhor, ainda que, como afirma o narrador, não basta um visconde completo para que o mundo inteiro fique completo.

Ainda que os leitores esperem que o visconde se torne um novamente, o brilho da narrativa sempre será o homem partido ao meio, seja por sua figura única enquanto personagem que “chove em nossa imaginação”, seja pelo que representa enquanto emblema do contemporâneo, tão brilhantemente pensado por Italo Calvino.

Para Agamben (2009), a contemporaneidade é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e ao mesmo tempo toma distância. O filósofo nos explica que “Aqueles que coincidem

muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não conseguem manter o olhar fixo sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Mas não basta ao contemporâneo apenas manter o olhar fixo, é preciso perceber em seu tempo não as luzes, mas o escuro, é preciso não se deixar cegar pelas luzes do século e observar o escuro, observar tudo aquilo que necessita de explicação.

Ao fazer referência que Italo Calvino é um escritor contemporâneo, estamos falando dessa noção de homem contemporâneo, isto é, um homem que é visceralmente contemporâneo ao seu tempo porque dele não foge, porque consegue observar a obscuridade e entrever aspectos do mundo que a maioria não consegue. Nesse contexto entra o visconde e todas as reflexões dele derivadas sobre o homem contemporâneo – no sentido mais usual – enquanto ser partido ao meio, mutilado, incompleto e inimigo de si mesmo.

Considerações Finais

Filósofos e poetas tais como Friedrich Nietzsche e Óssip Mandelstam fizeram referência ao século XIX como o século da História. Diziam eles que homens de seu tempo eram seres devorados pela febre da história, viviam em uma cultura histórica embasada em nostalgia e, muitas vezes, desconectados do tempo a que irrevogavelmente pertenciam. Ousamos dizer que tal febre não cessou de incomodar pensadores e poetas que os sucederam.

Para o pensador das humanidades existe a necessidade de atualidade, mas não se trata de simplesmente estar no presente levemente, ou desligado do passado, é necessário estar em dissociação com nosso presente, saber se distanciar para observá-lo. O contemporâneo vive seu tempo plenamente, mas não coincide perfeitamente com

ele, não se adequa às suas pretensões, não se deixa cegar por suas luzes.

Calvino se porta dessa forma em relação ao mundo durante toda a sua carreira, e vemos exemplos disso tanto em seus escritos não-literários – em sua atuação com a editoria e a crítica – quanto em seus textos literários, ambos trabalhos extensos e ricos em poética e no exercício da crítica. A experiência imediata do escritor com a guerra da liberação marcou em si impressões que não deixaram de reverberar em sua mente, e Calvino transformou essas experiências em literatura escrevendo histórias como *Il sentiero dei nidi di ragno* e – ainda que nestes o foco não seja a experiência da guerra em si – *Il cavaliere inesistente* e *Il visconte dimezzato*. Mas o que chama a atenção na escrita de Calvino é o modo como ele retira o peso da narrativa, tentando conferir-lhe leveza por meio do fantástico, do fabulesco e de um humor por vezes irônico.

Enxergar o escuro entre as luzes é ver o que necessita de explicação, e isso não faltou ao escritor, como observamos em seu trabalho com a teoria ao escrever *Perché leggere i classici* e *Lezioni americane*, obras nascidas da preocupação de Calvino para com a literatura e as humanidades. Os valores apresentados pelo escritor em suas obras podem ser observados em sua própria escrita, e assim é possível reconhecer como os conceitos de “leveza” e “multiplicidade” estão presentes em *Il visconte dimezzato*. Verificamos como o autor constrói uma narrativa baseada em efeitos de surpresa, contrastes, símbolos e alegorias que remetem a estes conceitos e ao jogo combinatório. O autor também compreende que suas Seis propostas para o próximo milênio são valores necessários para que a literatura cumpra seu papel humanizador.

Para ser contemporâneo tal como propõe Agamben é necessária uma relação com outros tempos, isto é, é contemporâneo “também aquele

que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (AGAMBEN, 2009, p. 79). É preciso que o homem/escritor que se quer contemporâneo o seja também com os textos e autores do passado, premissa essa sublimemente cumprida por Calvino.

Calvino e Agamben, observadores ardilosos de sua época e da história, ambos perceberam, atentos, aquilo que acontecia ao “espírito” de seu tempo, refletindo – cada um à sua maneira – as próprias artimanhas da história, ou de concepções de história que se queria impor, ou se impunha, e teceram de modo alegórico um pensamento que é ainda válido para leituras da atualidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. **O Neofantástico: Uma Proposta Teórica do Crítico Jaime Alazraki**. In.: Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 36-44. Disponível em: <file:///D:/Downloads/13008-31168-1-SM%20(1).pdf> Acesso em: 12 Fev. 2019.

ARROYO, Francesc. Giorgio Agamben: **“O estado de exceção se tornou norma”**. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660_628743.html. Acesso em: 14 abr. 2019.

BARENGHI, M. Calvino. Bologna, EMR: il Mulino, 2009.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

CALVINO, I. *Il visconte dimezzato*. Milano, LOM: Oscar Mondadori, 2002.

_____. **Os nossos antepassados.** São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2014.

MANDELSTAM, Ó. **O Rumor do tempo e viagem à Armênia.** São Paulo, SP: Ed 34, 2000.

POLI, Patrizia. **Critica Libera: Calvino e Il fantastico.** 2012. Disponível em: <https://www.criticaletteraria.org/2012/03/critica-libera-calvino-e-il-fantastico-3.html>. Acesso em: 29 set. 2018.

Submissão: maio de 2020.

Aceite: agosto de 2020.