



IMAGENS EXTÁTICAS PARA UMA ESTÉTICA DE SI: OS PREFÁCIOS ENSAÍSTICOS DE ITALO CALVINO

ECSTATIC IMAGES FOR AN AESTHETIC OF ITSELF:
THE ESSAYISTIC PREFACES BY ITALO CALVINO

Igor Gonçalves Miranda*
Fernando de Mendonça**

- * igor.miranda@live.com
Mestre em Letras (2021) pela Universidade Federal de Sergipe (São Cristóvão, Sergipe). Doutorando em Letras pela mesma instituição. Este artigo teve o apoio financeiro do Programa de Demanda Social da CAPES.
- * nandodijesus@gmail.com
Doutor em Letras (2014) pela Universidade Federal de Pernambuco (Recife, Pernambuco).

RESUMO: Este artigo aborda dois prefácios de Italo Calvino, compreendidos como prefácios ensaísticos da experiência de criação literária, são eles: “Prefácio” de *Os nossos antepassados* (2014), publicado em 1960, e o “Prefácio à segunda edição” de *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), publicado em 1964. A metodologia de abordagem destaca a marca discursiva do “eu”, metaforizada como imagem especular e fantasmática de Italo Calvino, e demonstra o jogo extático de imagens ensaísticas da subjetividade. A leitura desses prefácios tem como fundamentação teórica a paratextualidade de Genette (2009) e como subsidiária a análise de Troiano (2015) sobre o movimento editorial de Calvino. Observar a partir dos prefácios ensaísticos a maneira como Italo Calvino revela a criação de seus romances aponta para a atmosfera de produção ficcional, para o debate sobre estética e sistema literário, e implica, sobretudo, em uma estética de si através do movimento extático das imagens ensaísticas da subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Italo Calvino; prefácio ensaístico; narrativa e especularidade; imagem e fantasmagoria; subjetividade.

ABSTRACT: This article discusses two prefaces by Italo Calvino, understood as essayistic prefaces to the experience of literary creation, they are: “Prefácio” of *Os nossos antepassados* (2014), published in 1960, and “Prefácio à segunda edição” of *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), published in 1964. The approach methodology highlights the discursive mark of the self, metaphorized as a specular and ghostly image of Italo Calvino, and demonstrates the ecstatic play of essayistic images of subjectivity. The reading of these prefaces has the paratextuality of Genette (2009) as its theoretical framework and as subsidiary the analysis of Troiano (2015) on Calvino’s editorial movement. Observing from the essayistic prefaces the way in which Italo Calvino reports the creation of his novels points to the atmosphere of fictional production and to the debate about aesthetics and the literary system and implies, above all, an aesthetic of the self through the ecstatic movement of literary essayistic of subjectivity.

KEYWORDS: Italo Calvino; essayistic preface; narrative and specularity; image and phantasmagoria; subjectivity.

1 INTRODUÇÃO

No intuito de estabelecer um jogo de imagens literárias entre paratextos e romances, definimos como “imagens extáticas” as imagens ensaísticas da subjetividade espelhadas em dois prefácios de Italo Calvino, que caracterizamos como *prefácios ensaísticos da experiência de criação literária*, são eles: “Prefácio” de *Os nossos antepassados*, de 1960, e “Prefácio à segunda edição” de *A trilha dos ninhos de aranha*, de 1964. As imagens extáticas são o produto da dinamização de um ser literário — uma imagem central chamada por nós de “Calvino editor” ou “Calvino ensaísta-prefaciador” — que congrega outras imagens de si. Com essa observação, tratamos de demonstrar a sutil percepção da mudança de si no discurso ou seu amadurecimento literário.

Usamos a palavra “êxtase” no sentido mais próximo de sua etimologia, que é o de “movimento para fora” (*ekstasis*). Esse movimento da subjetividade refere-se à publicação das afetividades que envolvem a criação literária a partir da memória (imagem-lembrança), presentes nos prefácios ensaísticos. Essas imagens são extáticas ao observarmos a relação imagética entre o paratexto — a partir das reflexões (no sentido especular e especulativo) do Calvino editor (ensaísta-prefaciador) — e texto — a partir da autoimagem do Calvino autor (romancista).

Dessa forma, o principal destaque dos textos, aglutinador de outros temas, traz a primeira pessoa como agente do discurso, no qual há a marca do “eu” metaforizada como imagem especular e fantasmática de Italo Calvino. Além da primeira pessoa do discurso estar ativada, há aqueles destaques que trazem as reflexões sobre o “outro” e sobre a “literatura”. Os destaques reunidos em temas foram em parte deduzidos a partir dos prefácios ensaísticos e em parte induzidos pela fundamentação teórica e devem funcionar como as pinceladas das autoimagens discursivas — semelhante ao que Michel de Montaigne fez em seus ensaios.¹ Na abordagem das obras temos aplicados os conceitos de Genette (2009): força ilocutória, prefácio posterior, tardio e especular; os conceitos de Troiano (2015): aposiopese do eu autoral, *intentio auctoris*, *intentio editoris* e prefácio bicorde. Além desses, encontramos nossas expressões sínteses dos sentidos arrolados na análise dos textos: autorreflexão crítica e criadora, imagem extática, espelho e fantasma da subjetividade.

Este artigo está seccionado em cinco partes: no desenvolvimento temos as seções 2 e 3, nas quais apresentamos os conceitos arrolados acima, e a seção 4, na qual abordamos as obras — nesta seção, também recorreremos aos seguintes conceitos de Calvino: “nível de realidade”, encontrado no ensaio “Os níveis de realidade em

1. A respeito da relação entre paratexto e texto e do movimento editorial fantasmático de Montaigne, publicamos o artigo “Movimento editorial e imagem da subjetividade: notas sobre *Ensaíos*, de Michel de Montaigne” na revista portuguesa *Diacrítica*, v. 35, n. 3, 2021, pp. 135–152.

Literatura” de *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade (2006); e “imagem visiva”, encontrado no ensaio “Visibilidade” de *Seis propostas para o próximo milênio* (1990).

Buscamos compreender os prefácios ensaísticos de Italo Calvino, comparamo-los entre si e na relação que estabelecem com os respectivos romances e, dessa forma, ressaltamos a ideia de literatura do escritor através das afetividades e das afinidades criativas. O jogo autorreflexivo das imagens discursivas do “jovem escritor”, do “escritor engajado” e do “fabulista” revela também a atmosfera da literatura italiana no início da sua produção ficcional, isto porque o escritor que se autorreflete ensaísticamente como “autor” nos mostra sua situação dentro do sistema literário e das possibilidades estéticas.

2 A INSTÂNCIA PREFACIAL

A principal contribuição teórica a respeito do prefácio encontra-se em *Paratextos Editoriais* (2009), de Gérard Genette. Com esta leitura, percebemos que a instância prefacial dá pistas para visualizar a prática editorial e construir os perfis do escritor. A principal contribuição de Genette no estudo da paratextualidade é o entendimento do fato dos paratextos comandarem a leitura. O comando é gerado a partir da *força ilocutória* de sua mensagem:

Uma última característica pragmática do paratexto é aquilo que chamo, tomando emprestado livremente este adjetivo aos filósofos da linguagem, de *força ilocutória* de sua mensagem. Trata-se aqui também de uma gradação de estados. Um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação* [...], uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial (Genette, 2009, p. 17).

Na tipologia de prefácios de Genette, os prefácios das obras de Calvino são *autorais*, ou seja, foram escritos pelo autor. O “Prefácio” de 1960 insere-se na classe dos *originais posteriores*, aqueles cujas obras apareceram primeiro separadamente e depois em conjunto: “certas edições originais podem ser posteriores à primeira aparição pública de um texto [...]. Em todos os casos, a edição original pode ser, paradoxalmente, a ocasião de um prefácio tipicamente posterior” (Genette, 2009, p. 156). O “Prefácio à segunda edição” de 1964 é um *prefácio tardio*. Este tipo de prefácio está ligado à iminência da morte, também chamado de “pré-póstumo”, “testamental” ou “derradeiro”, termos justificados pelo aparecimento depois de longo tempo decorrido de sua publicação original. O “Prefácio à segunda edição” é escrito em junho de 1964, ou seja, dezessete anos após a primeira publicação da obra. Não se trata de um longo período, semelhante ao que acontece na maioria dos exemplos de Genette, mas o movimento

de Calvino de “olhar para o passado” deixa a marca registrada do *tardio* — sem a morte física do autor, embora preenchido por imagens extáticas da subjetividade, ou seja, por seus fantasmas.

O “Prefácio” de 1960 tem a função de dar unidade às três obras fantásticas publicadas anteriormente: *O visconde de partido ao meio* em 1952, *O barão nas árvores* em 1957 e *O cavaleiro inexistente* em 1959. Nas palavras de Genette (2009, p. 179), essa função, observada genericamente em muitos prefácios, “consiste em mostrar a unidade, formal ou frequentemente temática”. Ambos os prefácios de Calvino têm a função de gênese: “sobre a origem da obra, sobre as circunstâncias de sua redação, sobre as etapas de sua gênese” (Genette, 2009, p. 187); e de escolha do público, pois dialogam com o leitor das obras originais, propondo-lhes uma releitura, além de outras funções.

A “declaração de intenção” é considerada por Genette (2009) a função mais importante do prefácio original e consiste numa interpretação do texto pelo autor. Esse tipo de prefácio está na origem do prefácio moderno. Nos prefácios originais posteriores ou tardios, o destaque recai sobre a relação com o leitor, que é de sugestão para uma abordagem interpretativa, pois a principal função do prefácio é valorizar o texto e a matéria de que trata a obra,

não o autor. No entanto, esse tipo de prefácio acaba muitas vezes se tornando um instrumento de controle autoral.

No “Prefácio” de 1960, Calvino (2014, p. 7) pergunta-se sobre o seu passado criativo: “É uma boa ocasião que se me apresenta para voltar a lê-las e tratar de responder a questões que tenho evitado toda vez que as formulo: por que escrevi tais histórias? [...] que sentido tem esse tipo de narrativa no quadro da literatura hoje?”. A republicação das três obras fantásticas surgiu, portanto, para expor suas reflexões sobre o fazer literário através do prefácio autoral original e posterior. Genette (2009, p. 196) fala da imposição de uma teoria particular definida pela intenção do autor, “apresentada como chave interpretativa mais segura” que nem sempre é “sincera ou lúdica”, mas sempre está presente como declarações de intenção paratextual. No “Prefácio” de 1960, Italo Calvino toma alguns cuidados em relação ao estigma do controle autoral:

Mas se querem acreditar que significa, sei lá, a inteligência interiorizadora e a vitalidade extrovertida que devem constituir uma totalidade, vocês estão livres para fazê-lo. Assim como estão igualmente livres para interpretar como quiserem estas três histórias, e nem precisam sentir-se vinculados ao testemunho que agora lhes ofereci sobre sua gênese (Calvino, 2014, p. 18).

Calvino mostra-se consciente sobre a liberdade interpretativa do leitor diante dos romances e, tornando a lê-los ele mesmo algum tempo depois, decide expor suas opiniões a respeito sem hierarquizá-las.

A maneira como Calvino relaciona o passado e o futuro da literatura nos interessa aqui porque implica para o estudo do paratexto ensaístico. Esses prefácios estão conectados pela reflexão sobre o tempo, ou seja, pela memória. No “Prefácio” de 1960, ele diz que anteriormente tinha escrito um romance neorrealista “[...] em que trabalhava duro e direto com a brutalidade neorrealista, mas os críticos começaram a dizer que eu era ‘dado as fábulas’” (Calvino, 2014, p. 8); isso porque seu primeiro romance, *A trilha nos ninhos de aranha*, mesmo que tenha sido classificado como “neorrealista”, é permeado pelo “tom fabular”. Surge assim a autoimagem de “escritor fabulista”.

O primeiro romance publicado em 1947 foi escrito no contexto da Resistência Italiana, e, no “Prefácio à segunda edição” de 1964, Calvino faz uma reflexão sobre a “literatura de resistência”. Este prefácio ensaístico contém algumas inflexões, destacadas entre parênteses, algumas vezes demonstrando uma voz ensimesmada que tenta se afastar dos perfis que produziram aquela “outra”, a voz autoral do passado. A hesitação do Calvino editor de 1964

em relação ao Calvino autor de 1947 faz com que reinicie seu prefácio algumas vezes. A repetição do *incipit* prefacial é dada pela frase: “Este romance é o primeiro que escrevi” nas páginas 5, 11, 12 e 23 da edição da Companhia das Letras de *A trilha dos ninhos de aranha* (2004); e, nessa mesa edição, também há outras interrupções fora dos parênteses que apresentam uma reflexão sobre o processo de escrita do prefácio: “Ainda tenho de recomençar o prefácio, desde o início” (Calvino, 2004, p. 15); ou “Interrompo. Todo discurso baseado numa motivação puramente literária, se for verdadeiro, acaba neste xeque, neste malogro que escrever sempre é” (Calvino, 2004, p. 18), num tom ensimesmado.

É notável como a literatura fantástica com a qual Calvino caracteriza sua escrita aparece justamente nessa época de tensões políticas e austeridades econômicas, sugerindo a ideia do fantástico como a estética do equacionamento dessas tensões através das imagens literárias que produz, nas palavras do escritor: “E aconteceu 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” (Calvino, 2014, p. 9). Além desse equacionamento entre criação literária e realidade social, damos destaque ao movimento editorial: sua escolha das obras para a revisão no início da década

de 1960 é aquele conjunto de narrativas do fantástico em detrimento de outros contos e romances neorrealistas ou de exploração de temas sociais.

Os prefácios ensaísticos de 1960 e 1964 são, portanto, um olhar para o início de sua produção ficcional, nos quais Calvino comenta sua experiência de criação literária dando-lhes um sentido hesitante. Neles abundam os aspectos da especularidade e da fantasmagoria. Nesse sentido, nosso artigo contribui para ampliar o entendimento de sua literatura, do paratexto ao texto, mas não deixamos de perceber os espelhos e fantasmas da subjetividade em jogo, onde afecções e afetividades são observáveis.

3 A APOSIPESE DO EU AUTURAL COMO MOVIMENTO EXTÁTICO

No artigo intitulado “Calvino editore: riflessioni sui paratesti calviniani” (2015), Sergio Troiano afirma que a relação entre o escritor e o editor é conflituosa porque Calvino se mostra à vontade em dar chaves interpretativas aos leitores quando se trata de livros de outros autores, mas se mostra hesitante quando elabora os paratextos de seus próprios livros. Quando edita livros de outros autores, Calvino sempre o faz hermeneuticamente, dando dicas aos leitores antes mesmo que a crítica especializada se pronuncie. Essa operação se assemelha ao aspecto que

Genette (2009) ressalta como típico do paratexto prefatorial e que se manifesta de diferentes formas e em maior ou menor grau em todo tipo de paratexto: a força ilocutória. Isto revela o movimento extático e/ou fantasmático das imagens subjetivas, segundo Troiano (2015, p. 35): “Além disso, essa *aposiopese como ocultamento do eu autoral* é, contudo, uma constante que, dos anos cinquenta à última produção, vincula vários momentos da escrita e da dinâmica editorial de Calvino [...]”.²

A aposiopese é uma figura de retórica em que o discurso é interrompido, deixando-o incompleto. Diferencia-se do anacoluto e da paralipse, já que assimila o tipo de pausa que sempre desloca a atenção do interlocutor para o silêncio depois da pausa. Por isso, a aposiopese representa uma expectativa mútua entre interlocutores e convida o receptor a preencher, imaginar ou corresponder ao não dito da pausa (Ceia, 2018). A aposiopese pode ser representada graficamente por reticência, mas não é especificamente para o uso desta no discurso de Calvino que Troiano aponta — apesar de encontrarmos exemplos —, e sim como a aposiopese pode estar associada à dinâmica editorial do autor através da necessidade de fazer aparecer e desaparecer o eu autoral, e ao mesmo tempo escrever sobre sua própria criação literária retornando à centralidade de si. Trata-se de uma aposiopese do eu autoral

2. Todas as citações dos originais em língua italiana foram traduzidas por nós.

que corresponde à ideia de duração da matéria discursiva, como expressão de uma reflexão sobre o tempo de aspecto revisional. Este é exatamente o efeito fantasmático que queremos demonstrar nos prefácios de Calvino.

Nesses prefácios ensaísticos, Calvino aponta e especifica e por isso conjuga os autores dos romances presentes na obra. Sua concepção de literatura traduzida pela multiplicidade³, que faz passar do dito ao não dito, é oposta à atividade editorial de aspecto revisional que faz passar do não dito ao dito, subvertendo a sua lógica primeira, uma tentativa “[...] de superar a reticência da escritura para explicar as razões e as premissas hermenêuticas subjacentes ao processo criativo” (Troiano, 2015, p. 36). Troiano defende que a relação entre esses “eus” é de conflito e é representada pelo desconforto presente na linguagem dos prefácios ensaísticos.

No “Prefácio à segunda edição” de *A trilha dos ninhos de aranha*, a aposiopese do eu autoral é posta com mais evidência, representada textualmente através dos parênteses e dos começos transformados em índices aposiopésicos. As passagens dos prefácios ensaísticos da experiência de criação literária, arroladas na próxima seção deste artigo, demonstram os momentos da aposiopese de Calvino através dos parênteses ou digressões, que têm

múltiplas funções: às vezes inserem discursos ensimesmados que avaliam o próprio discurso, desnivelando-o; outras vezes simplesmente atuam conforme sua função gramatical corrente: a de inserir uma unidade verbal que interrompe o fluxo da frase. Trata-se do jogo de imagens da subjetividade, de fazer aparecer e desaparecer cada eu, que traz a imagem-lembrança e especula sobre uma imagem futura de si e uma imagem futura da literatura enquanto expectativa de leitura e proposta criativa (desejo de escrita).

Já no “Prefácio” de *Os nossos antepassados*, os “eus do passado” ou os “antepassados” são representados tanto por uma tipologia de homens — “homem contemporâneo”, “homem total”, “homem completo”, “homem primitivo”, “homem artificial”, “da experiência da realização como ser humano” — quanto pelos escritores dos romances reunidos e o ensaísta-prefaciador. Esses eus representam o mesmo homem em temporalidades diferentes. Apontar para os tempos em que aparecem é revelar as imagens desses eus, cada qual com preocupações específicas e guiadas pelo desejo de reavaliar o passado. O que permanece como constante e que nos impele a compor com a escrita calviniana os fantasmas de si é a tentativa constante na poética ensaística de jogar com a imagem-presença do eu autoral, demonstrando uma

3. Esta ideia de literatura pode ser encontrada no ensaio “Multiplicidade” de *Seis propostas para o próximo milênio* (1990).

“presença do sujeito”. Ao apresentar esse duplo papel de autor-editor, Troiano utiliza os termos *intentio auctoris* e *intentio editoris*, que

[...] expressam uma dupla relação conflituosa, por um lado entre o autor e o prefaciador, e por outro entre o autor-prefaciador e o autor-texto, muitas vezes sujeito a reler e repensar no contexto do texto. Um conflito que, aliás, não se limita ao texto, mas chega ao ponto de colocar em questão as suposições exegéticas do próprio paratexto (Troiano, 2015, p. 36).

As antinomias entre o eu editorial e o eu auctoral, “[...] encontradas nos escritos criativos entre fábula e realismo, entre comprometimento social e metaliteratura, entre leveza narrativa e problemática histórica, a bipolaridade não dialética, mas próxima à lógica binária”, são traduzidas editorialmente em “prefácios bicordes” [*prefazioni bicordi*] (Troiano, 2015, p. 36-37). Segundo Troiano, há uma voz em duas notas, não harmônicas, que se diferenciam numa tensão argumentativa: o “escritor casual” e a reificação do *alter ego*.

Troiano as conhece, mas prefere não instrumentalizar sua reflexão com as terminologias de Genette (2009), já que esse mesmo desnivelamento da voz central é abordado pelo teórico francês, sendo o prefácio “bicorde”

análogo ao “especular”, atribuído sobretudo ao prefácio ficcional: “nada mais faz exacerbar, explorando-a, a tendência profunda do prefácio a uma *sefl-consciousness*, ao mesmo tempo incômoda e jocosa: jogando com o seu incômodo” (Genette, 2009, p. 257). O intérprete italiano tratou como voz, o teórico francês tratou como imagem especular: “Essa reflexão infinita, essa autorrepresentação em espelho, essa encenação, essa comédia da atividade prefacial, que é uma das verdades do prefácio, o prefácio ficcional leva a seu limite extremo, passando, a seu modo, para o outro lado do espelho” (Genette, 2009, p. 257). Apesar de Genette ter mencionado o efeito especular no prefácio ficcional — porque é o tipo de prefácio que mais assimila esse efeito de reprodução da ficção —, podemos redimensionar essa atribuição ampliando-a para os prefácios ensaísticos sobre a experiência da criação literária, aproximando-os da autoficção especular (Colonna, 2014).

Dada a fundamentação teórica a partir de Genette (2009) e Troiano (2015), que apontam para os recursos textuais da especularidade e da fantasmagoria, seguiremos com a abordagem dos prefácios em ordem cronológica, destacando os momentos em que os temas do espelho e do fantasma aparecem.

4 OS PREFÁCIOS ENSAÍSTICOS DA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO LITERÁRIA

No “Prefácio” da trilogia *Os nossos antepassados* (2014), o Calvino editor relaciona duas imagens de si, a do escritor do passado e do escritor atualizado (ou que atualiza esse passado). Em um discurso em que prepondera o “eu”, temos várias passagens que congregam as imagens do passado literário sobre o presente da escrita ou futuro literário. O processo de autoavaliação e a dúvida inserida no discurso demonstram que se trata de estabelecer um discurso de maturidade, apontando para a imagem de si. Ainda nesse processo de autorreflexão crítica à maneira ensaística, Calvino comenta seu primeiro romance e assume o papel de “escritor fabulista”, alcunha dada a ele pela crítica naquela época. Quando escreve o trecho a seguir, Calvino já havia editado e publicado as *Fábulas italianas* de 1956: “[...] começaram a dizer que eu era ‘dado às fábulas’. Entrei no jogo: entendi perfeitamente que se apreciava o autor de fábulas quando falava de proletariado e de fatos de crônica, ao passo que não havia nenhum mérito em falar de castelos e cisnes” (Calvino, 2014, p. 8).

Vários são os momentos em que Calvino escreve sobre o desejo da escrita e as angústias criativas que o assolavam num período considerado ambivalente, que tanto reinseria a fábula no realismo quanto o realismo na fábula.

Essa ambivalência é revelada quando Calvino descreve, nesse prefácio, “o clima da época”. Relembrar esse “clima de época” sugere a presença de um fantasma de si, uma memória do passado que aglutina sensibilidades: “Se usasse um tom mais reflexivo e preocupado, tudo se dissolvia no cinzento, no triste, eu perdia o timbre que era meu, isto é, a única justificação para o fato de que quem estava escrevendo era eu e não um outro. Era a música das coisas que havia mudado [...]” (Calvino, 2014, p. 8). Entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, além desse clima estranho onde não se encaixava, Calvino editor diz que aquele Calvino romancista questionava se a dificuldade de escrever não seria pelo fato de não ser um “verdadeiro escritor”, ou seja, que tenha surgido como escritor de um primeiro e único romance, junto a uma série de outros escritores, falsos ou verdadeiros, com o mesmo tema *partigiano*, “[...] arrastado pela onda de um período de mudanças; e depois a veia teria secado” (Calvino, 2014, p. 8).

Logo chega o momento que mais lhe interessa enquanto ensaísta-prefaciador, a escrita do primeiro romance da trilogia *O visconde partido ao meio*. Também aqui o discurso está carregado de afetividades. Depois de trazer essa estética imanente como clima austero que dificultava a criação literária, Calvino editor relembra que começa a

escrevê-lo como uma espécie de passatempo particular, ou seja, “distraído” desse clima: “Assim, zangado comigo e com tudo, dediquei-me, espécie de passatempo, a escrever *O visconde partido ao meio*, em 1951” (Calvino, 2014, p. 8). No entanto, a literatura fantástica aqui é apresentada como experimentação estética na contramão do que estava estabelecido, mas Calvino se defende de uma possível aparência de contestador: “*Não tinha nenhum propósito de defender uma poética contra outra nem intenções de alegoria moralista ou, menos ainda, política em sentido estrito. Decerto me ressentia, mesmo que não o percebesse claramente, da atmosfera daqueles anos*” (Calvino, 2014, p. 8-9). Sua inadequação ao que estava estabelecido como estética gera uma postura crítica, contestatória e mediada pelo ressentimento. Esta é uma palavra-chave para nós, pois Calvino conseguiu transpor para a imaginação seus ressentimentos criativos. É quando três imagens surgem, cada uma em seu tempo, ligando as obras fantásticas em um só fluxo criativo. Mas outras ligações podem ser feitas, pois se trata do processo de criação literária em torno de uma “imaginação visiva”, teorizada muito tempo depois no ensaio “Visibilidade”, de *Seis propostas para o próximo milênio*, cuja ideia central aparece aqui pela primeira vez:

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 — convenço-me de que ela encerra algum significado. Quando começo a escrever, porém, tudo isso ainda se acha em estado lacunoso em minha cabeça, nada mais que um esboço. É só à medida que vou escrevendo que cada coisa acaba encontrando o seu lugar (Calvino, 2014, p. 9).

Essas palavras sobre a imagem literária no processo de criação fazem eco com aquelas escritas 25 anos depois, quando Calvino (1990, p. 99) explica a produção de imagens na literatura ao distinguir duas formas de caminhos imaginativos: “da palavra à imagem visiva e da imagem visiva à expressão verbal”. Para ilustrar esse processo, Calvino (1990, p. 104) explica sua experiência de criação: “a primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, a imagem”. A imagem visiva na origem criativa de *O visconde partido ao meio* é exatamente um “[...] homem cortado em dois no sentido longitudinal, e que cada uma das duas partes andava por conta própria” (Calvino, 2014, p. 9). A imagem visiva é a imagem central da obra e, para Calvino, os caminhos interpretativos deveriam aceder a essa imagem, ou seja, do fato de que é ao meio que o homem está partido. Podemos observar que há uma avaliação também da crítica literária a respeito

dos caminhos interpretativos que a obra delineou em relação às suas intenções: “Como um pintor pode usar um contraste óbvio de cores porque lhe serve para ressaltar uma forma, eu usara igualmente um contraste narrativo notório para evidenciar o que me interessava, isto é, a divisão ao meio” (Calvino, 2014, p. 10). Portanto, ao lembrar, Calvino “justifica” determinados caminhos interpretativos em detrimento de outros assimilados pela crítica literária da época.

Observamos que o Calvino editor revela a imagem do Calvino leitor, estabelecendo uma relação entre criação literária e recepção crítica, tomando uma certa distância do próprio texto, na verdade, distância já estabelecida pelos oito anos entre obra (publicada em 1952) e prefácio: “Creio que todas as demais personagens de *O visconde partido ao meio* não têm outro sentido além de sua funcionalidade na trama narrativa” (Calvino, 2014, p. 11). Além da distância que estabelece enquanto leitor e crítico da própria obra, também se estabelece uma distância entre o editor e o romancista, dada pela frase a respeito da imagem visiva: “Porém, mesmo tão condicionado, conseguiu manifestar uma ambiguidade fundamental, correspondendo a alguma coisa ainda não bem esclarecida na mente do autor” (Calvino, 2014, p. 12). Se Calvino se refere a si mesmo como “autor” é por que em seu ensaio assume um

papel de “leitor” (e de crítico literário), mas esses papéis são o tempo todo trocados pela imagem central de si, pois o Calvino ensaísta-prefaciador também escreve sendo o mesmo autor de antes (atualizando-se): “Minha intenção era combater todas as divisões do homem, auspicar o homem total, disso tenho certeza” (Calvino, 2014, p. 12). Se nessa passagem ele declara que estava certo de sua intenção criativa, em outra, no mesmo parágrafo, ele faz uma pergunta retórica (o tipo de pergunta que escamoteia sua própria resposta), na qual podemos observar claramente esse jogo extático de imagens dos papéis de editor, autor e leitor, desta vez com ênfase para o de leitor: “Será porque, nascido numa época de divisão ao meio, o relato acabava exprimindo a contragosto a consciência partida ao meio? Ou, pelo contrário, porque não existe verdadeira integração humana numa miragem de totalidade [...]” (Calvino, 2014, p. 12). A síntese do jogo autorreflexivo nos papéis dos atores literários é dada pela corporificação do Calvino editor que extasia as outras imagens subjetivas.

O Calvino ensaísta-prefaciador segue trabalhando sua aposiopese entre “autor de romances fantásticos” e “leitor crítico literário” demonstrando as transições e nuances das imagens visivas de um romance para o outro de sua trilogia numa tendência progressiva: “O homem completo, que em *O visconde partido ao meio* eu ainda não

havia proposto claramente, aqui em *O barão nas árvores* se identificava com aquele que alcança uma plenitude pessoal submetendo-se a uma árdua e restritiva disciplina voluntária” (Calvino, 2014 p. 13). Na transição de uma imagem para a outra, o Calvino editor surge com maior força e aponta para os sentimentos do Calvino romancista, para a atmosfera cultural em que vivia e para os detalhes de criação literária: “Estava acontecendo com essa personagem algo de insólito para mim: eu a levava a sério, acreditava nela, me identificava com ela” (Calvino, 2014, p. 13). A história do barão nas árvores foi tomando rumos imprevisíveis: “era continuamente atraído, ao escrever, a fazer um ‘pastiche’ histórico, um repertório de imagens setecentistas, repleto de datas e correlações com acontecimentos e personagens famosas” (Calvino, 2014, p. 14) e aos poucos o protagonista foi se tornando um “excêntrico”.

Se as duas primeiras obras representam fantasticamente a perda de uma parte de si, primeiro um homem dividido ao meio; depois, um homem obstinado e excêntrico; a última é um homem que não existe, “o problema de hoje” (Calvino, 2014, p. 15) — devemos lembrar que a reunião de romances *Os nossos antepassados* foi publicada apenas um ano após o último romance do ciclo, *O cavaleiro inexistente* de 1959. O Calvino editor faz, portanto, sua avaliação

do passado e do presente: “Mas é um livro escrito numa época de perspectivas históricas mais incertas que as do ano de 51 ou de 57; com um esforço maior de interrogação filosófica que, porém, ao mesmo tempo se resolve num maior abandono lírico” (Calvino, 2014, p. 15).

Calvino compreendia aquele “hoje” como um tempo no qual não mais se encontravam os tipos de homens excêntricos ou que perderam uma parte de si, frutos da experiência com a guerra. O problema para ele era o de representar o homem contemporâneo, o da “perda total de si”, “o de ser mais nada”. Esse esforço maior de interrogação filosófica é o problema ontológico armazenado como conteúdo na imagem de uma armadura de cavaleiro medieval vazia, que anda e fala como se tivesse gente: é uma “inexistência munida de vontade e consciência” (Agilulfo); e na imagem do escudeiro do cavaleiro inexistente, que é gente, mas não tem consciência de si e é atravessado o tempo todo pelas imagens do mundo à sua volta, ou seja, é uma “existência privada de consciência” (Gurdulu). A relação que o Calvino editor estabelece entre essas duas imagens é de contraposição genética, “[...] isto é, partindo da ideia para chegar à imagem, e não vice-versa como faço em geral” (Calvino, 2014, p. 15), e de “contraposição lógica”, porque uma imagem representa o oposto da outra, embora ambas representem as

qualidades de um mesmo vazio de sentido ontológico. Outra personagem, Rambaldo, representa o modo de ser da juventude que tenta provar seu papel através de suas atitudes: “A prova do ser está no fazer” (Calvino, 2014, p. 16), uma existência concreta e plenamente objetiva. A personagem que se liga a essas três imagens é a irmã Teodora, autora da história narrada.

No quarto capítulo do romance deparamo-nos com o desnível de tempo, espaço e fluxo narrativos; é quando uma freira, isolada em um convento, diz escrever a história do cavaleiro inexistente que temos lido até então, identificando-se à voz narrativa. A irmã Teodora aparece para explicar como surge o inexistente, através de um processo fantasmagórico. Logo após a descrição de como uma subjetividade perdida no ar se condensa e “tropeça” numa armadura vazia, a freira se apresenta: “Eu, que estou contando essa história, sou irmã Teodora”; e diz logo que tem dificuldades para escrever: “[...] e assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. [...] Portanto, prossigo penosamente esta história que comecei a narrar como penitência” (Calvino, 2014, p. 339). Depois descobrimos que os motivos pelos quais a freira tem dificuldades para escrever consistem em ser ela própria parte da história, porque é também Bradamante:

[...] a mulher é aquilo que certamente existe, então fiz duas mulheres: uma, Bradamante, o amor como contraste, como guerra, isto é, a mulher do coração de Rambaldo; a outra — pouco marcada —, Sofrônia, o amor como paz, nostalgia do sono pré-natalício, a mulher do coração de Torrismundo. Bradamante, amor como guerra, busca o diferente de si, portanto o não ser, por isso está apaixonada por Agilulfo (Calvino, 2014, p. 16).

Os dois personagens estão relacionados: o cavaleiro inexistente e a autora da história narrada. O estatuto ontológico desta última é o mesmo de Agilulfo, que é o mesmo de Torrismundo e Gurdulu e é o mesmo de Rambaldo: são todos personagens de uma ficção. Nesse sentido, podemos afirmar que a dificuldade em escrever de irmã Teodora é a dificuldade de Italo Calvino, autor da obra, e saberemos o porquê.

Ao olhar para trás, o Calvino ensaísta explica a criação de imagens subjetivas, relacionadas ao “eu” do impulso criador, e demonstra a criação dessas imagens como forma de controle da fantasia no processo de criação. Novamente evidenciamos o jogo que faz com as imagens literárias da subjetividade. Calvino necessitou de um “Eu, que estou contando a história”, e este “eu” operou um deslocamento de sentido para fora do texto, para a reflexão do ato de escrever:

A presença de um “eu” narrador-comentador levou parte da minha atenção a se deslocar da história para o próprio ato de escrever, para a relação entre a complexidade da vida e a folha sobre a qual essa complexidade se dispõe sob a forma de signos alfabéticos. Num certo ponto só essa relação me interessava, a minha história tornava-se apenas a história da pena de ganso da freira que corria sobre a folha branca (Calvino, 2014, p. 17).

Ao passo que a irmã Teodora diz:

Começa-se a escrever com gana, porém há um momento em que a pena não risca nada além de tinta poeirenta, e não escorre nem uma gota de vida, e a vida está toda fora, além da janela, fora de você, e lhe parece que nunca mais poderá refugiar-se na página que escreve, abrir um outro mundo, dar um salto. Quem sabe é melhor assim; talvez quando escrevia com prazer não era milagre nem graça: era pecado, idolatria, soberba. Então, estou fora disso tudo? Não, escrevendo mudei para melhor: consumi apenas um pouco de juventude ansiosa e inconsciente. De que me valerão estas páginas descontentes? O livro, o vazio, não valerá mais do que você vale. Não há garantias de que a alma se salve ao escrever. Escreve, escreve, e sua alma já se perdeu (Calvino, 2014, p. 367).

Sobre esta complexidade da vida, dada pela aposiope-se do eu autoral no prefácio ensaístico e no romance, as

imagens fantásticas adquirem sua melhor forma porque tangenciam também os limites do real. Nesse sentido, o esforço imaginante direciona os artifícios da composição literária, quando as tensões entre narrativa e subjetividade se tornam limites e surgem no horizonte as imagens que solucionam essas tensões. Além das personagens que caracterizam a narrativa fantástica de Calvino e se reportam ao exterior, à sua relação com o mundo, há as imagens da subjetividade criadas como recurso para aliviar as tensões do processo criativo e equacionar as tendências de identificação. Em outras palavras, o Calvino ensaísta-prefaciador revela a imagem especular (ou a voz) do Calvino romancista na voz da personagem Teodora.

No último capítulo, a irmã Teodora faz chegar Rambaldo para perto de si (no convento) com essas palavras: “O que mais posso esperar além de novas páginas a serem escritas e os costumeiros toques do sino do convento? *Pronto*, ouve-se um cavalo subir pela estrada íngreme, eis que se detém exatamente na porta do mosteiro. O cavaleiro bate.” (2014, p. 418, grifo nosso). Este “Pronto” é o salto entre os níveis de realidade na literatura (Calvino, 2006), é para nós onde resplandece a imagem especular do autor na tessitura da obra, pois liga a voz do discurso sobre o processo de criação literária da irmã Teodora com

a voz própria, a voz de si mesmo amalgamada com a voz da personagem e mediadas pelo ensaísta-prefaciador.

As últimas palavras do romance também demonstram essa criação especular: “A página tem o seu bem só quando é virada e há a vida por trás que impulsiona e desordena todas as folhas do livro. [...] De narradora no passado, e do presente que me tomava a mão nos trechos conturbados, aqui está, ó futuro, saltei na sela de seu cavalo” (Calvino, 2014, p. 419); ou seja, quando a autora deixa de narrar e reflete a si mesma, descreve suas próprias ações dentro da história que criou e assimila o seu próprio “futuro...” (última palavra do livro) como o fim.

Quatro anos depois, em 1964, Calvino publica a segunda edição do seu primeiro romance com um longo prefácio, com as mesmas características que encontramos no prefácio que acabamos de abordar. Há dois focos na leitura do “Prefácio à segunda edição” de *A trilha dos ninhos de aranha* (2004): um dado ao autor do romance, chamado de “jovem escritor”, e outro dado ao Calvino editor e suas avaliações sobre si mesmo (o que viveu o “jovem escritor”) e o sistema literário da época, dadas por expressões sínteses como “neoexpressionismo *partigiano*” (quando se trata de sua relação passada com os sistemas literários) e “livro-olhos” (quando se trata de sua relação com a recepção

literária em geral e com a recepção do seu romance em particular), — expressões criadas pelo próprio Calvino, mais uma vez como atitude contestadora de uma estética vigente. “Anonimamente” é outra palavra que indica o início do processo de aposiopese do eu autoral neste prefácio: “leio-o como um livro que surgiu anonimamente do clima geral de uma época” (Calvino, 2004, p. 5).

A respeito do conteúdo, os excertos também revelam o tema da autorreflexão criadora através da imagem da duração especular, ou seja, reflexão sobre o presente (suas ideias críticas e criativas no momento em que escreve) e sobre imagens do passado criativo — são comentários acerca das transformações da sua escrita e da sua leitura, da sua postura enquanto escritor e leitor do passado. As reflexões do passado sobre o presente, atualizando a obra, são mediadas pelas autoimagens que, movimentadas pelo esforço de expansão da memória, tornam-se fantasmáticas. No próximo excerto, a reflexão sobre a paisagem literária termina com reticências, recurso gráfico da aposiopese. As reticências e o espaçamento que seguem entre os parágrafos representam uma hesitação no discurso, sustentada principalmente pela frase entre parênteses na sequência; referimo-nos ao impacto que a reflexão do passado criador tem sobre o presente na escrita do prefácio ensaístico; asseveramos, portanto, que

os aspectos formais implicam na constituição da autor-reflexão criadora e fantasmática:

O romance que de outro modo eu nunca teria conseguido escrever está aqui. O cenário cotidiano de toda a minha vida havia se tornado inteiramente extraordinário e romanesco [...]. Foi dessa possibilidade de situar histórias humanas nas paisagens que o “neo-realismo”... Neste romance (é melhor eu retomar o fio; para começar a fazer a apologia do “neorrealismo” é cedo demais; analisar os temas de distanciamento corresponde mais ao nosso estado de espírito, ainda hoje), os sinais da época literária se confundem com os da juventude do autor (Calvino, 2004, p. 9).

O desnivelamento do discurso provocado pelos parênteses e o eu neste lugar liminar, o paratexto, em oposição ao eu no lugar central, o texto, cria o efeito especular e fantasmático. Troiano (2015, p. 36) diz que dessa forma Calvino cria um jogo imagético da subjetividade, cuja imagem é a do autor, entre texto e paratexto: “É nos locais liminares que o eu histórico do escritor, escondido em outro lugar, é obrigado a sair à tona para se juntar ao eu fictício”.

Nessas passagens encontramos quase todos os temas da autorreflexividade do Calvino editor: o discurso sobre

o passado criador, imagens do escritor, imagens do romanesco, imagens da literatura, além da atitude revisional que reflete no hoje a duração das ideias arregimentadas no debate da experiência literária: “Isto nos toca *hoje*, especialmente: a voz anônima da época, mais forte que nossas inflexões individuais ainda incertas” (Calvino, 2004, p. 5, grifo nosso). Notemos que Calvino escreve “nossas”; é com esse “nós” que ele estabelece a relação com o passado, colocando-se como a figura de um “anônimo narrador oral [...]”. Alguns dos meus contos, algumas páginas deste romance, têm na origem essa tradição oral recém-nascida, nos fatos, na linguagem” (Calvino, 2004, p. 6). A imagem da literatura aqui é tradução de um epos, originária de uma literatura oral, também chamada de literatura *partigiana* (de resistência ao fascismo), e de como esta literatura foi o motivo para a produção literária escrita.

Além do passado criador como atmosfera de uma época e da imagem do escritor como uma voz anônima, há passagens que revelam as imagens ensimesmadas de si: a duplicação de “ainda assim”, a anáfora “este prefácio”, as expressões “evocar um estado de ânimo” e “me faça esquecer”; afinal, esquecer-se de que está falando do próprio livro ao referir-se a ele como voz anônima é escamotear a imagem do autor responsável, por mais que

se queira diluí-lo no tempo; aliás, a evocação das afetividades da época não o deixam, pois escrever o prefácio do próprio livro significou para Calvino ensaiar essa atmosfera, colocar-se “lá”, de saída no passado, nas imagens-lembranças e suas afetividades.

Esse é o prefácio em que mais se alternam o eu diluído em um “nós” — a voz do anonimato — e a voz hesitante do ensaísta-prefaciador. Por isso, mesmo considerando aquele autor uma voz anônima da época, resplandece a imagem do escritor e sua representação no sistema literário: “[...] o problema todo nos parecia ser de poética, como transformar em obra literária aquele mundo que para nós era o mundo” (Calvino, 2004, p. 7). Calvino soube realizar muito bem essa transformação através de um livro, ao mesmo tempo e em graus diferentes, neorrealista, expressionista, fantástico e carregado de lirismo, cuja expressão síntese que ele prefere é “neoexpressionismo *partigiano*”. Mas a estética com maior carga no interior do livro é o neorrealismo, que implica no modo como foi criado, seguida do neoexpressionismo. O neorrealismo aqui coincide com esse anonimato do narrador do epos do pós-guerra. Dentro dessa tendência neorrealista pairando no ar, Calvino se lança a escrever o romance, mas contra ela se vale de sua própria perspectiva “neoexpressionista”. No entanto, o neoexpressionismo também

implica problemas com o autorreconhecimento. Como já havíamos sinalizado, percebemos que as palavras entre os parênteses demonstram a voz ensimesmada, assim como percebemos a manutenção do tema do anonimato desse neorrealismo “épico-lírico” de *A trilha dos ninhos de aranha*.

Se no “Prefácio” de *Os nossos antepassados*, Calvino explica o processo de criação literária através da criação de uma autoimagem, já que põe a própria escrita e a obra em pauta — e ensaístico, fato que se verifica em *O cavaleiro inexistente* —, no “Prefácio à segunda edição”, o escritor explica o “capítulo à parte”, onde o personagem Kim apresenta suas reflexões também de maneira porfiada, ou seja, trata-se de sua ensaística romanesca.

O romance conta a história de Pin, garoto desgarrado da família em plena guerra, que acaba se envolvendo com um destacamento da Resistência Italiana (*partigiani*) organizada contra o fascismo. Kim é o comissário *partigiano* que operava nas montanhas. O destacamento onde Pin se insere é composto por diversos tipos de homens, “pouco confiáveis”, entre camponeses, operários e intelectuais. É sobre esses homens e o significado da luta que Calvino necessita desse “capítulo à parte”, vejamos como ele o explica:

Para satisfazer a necessidade do enxerto ideológico, recorri ao expediente de concentrar as reflexões teóricas num capítulo que se diferencia do tom dos outros, o 9, o das reflexões do comissário Kim, *quase um prefácio inserido no meio do romance*. Expediente que todos os meus primeiríssimos leitores criticaram, aconselhando-me um corte drástico do capítulo; embora compreendendo que a homogeneidade do livro sofria com isso (na época, a unidade estilística era um dos poucos critérios estéticos inabaláveis; ainda não ocorrera o retorno glorioso do avizinhamento de estilos e linguagens diferentes que hoje triunfam), agüentei firme: o livro nascera assim, com aquele quinhão heterogêneo e espúrio (Calvino, 2004, p. 9-10, grifos nossos).

Esse “quase um prefácio inserido no meio do romance” significa um desnivelamento no discurso que tende mais para o argumento e a reflexão, o que Max Bense (2018) chama de “discurso porfiado” ao conceituar o ensaio, do que para a narração. Esse é o modo como a autoimagem de Calvino indica sua presença, enquanto autor que insere sua ensaística dentro da ficção. Calvino “aguentou firme” porque estava convicto de que sempre deve haver a oportunidade de ele próprio refletir sobre a literatura dentro de sua ficção e encetar o campo ideológico marxista, mesmo que para isso tenha que mudar o fluxo narrativo. Mas a mudança de fluxo da narrativa para torná-la

ensaística mantém seu compromisso poético, como se diz do texto ensaístico (Bense, 2018).

A pergunta sobre a identidade de Kim se repete nesse mesmo capítulo, também na mesma atmosfera “neoe-expressionista” de antes. Importa frisar que esse Kim de Calvino é uma referência ao protagonista Kimball O’Hara do romance *Kim* (1901), escrito por Rudyard Kipling. Então, temos um nó identitário: Kim *partigiano*, Kimball e Calvino amalgamados. No excerto que segue destacamos algumas palavras que trazem um dos momentos de recurso estético do “neoexpressionismo”, dado pelo contraste entre luz e sombra e pelas formas pontiagudas, e temos também uma reflexão sobre a leitura literária e como esta significa para vida: “O vale está repleto de neblinas e Kim anda por uma encosta como nas margens de um lago. As lárices saem das nuvens como balizas para atracar os barcos. *Kim... Kim... quem é Kim?* O comissário de brigada sente-se como um herói do romance lido na meninice: Kim” (Calvino, 2004, p. 146). A aposiopese do nome “Kim” e a pergunta “Quem é Kim?” demonstram a autorreflexividade de Calvino. As reflexões de Kim entre a lógica e a fantasia literária parecem-nos refletir muito bem os próprios sentimentos de incompatibilidade com a atmosfera estética de época, entre o neorrealismo e o neoexpressionismo. Também refletem uma “memória

4. Cf. Antonio Serrano Cueto na premiada biografia de Italo Calvino intitulada *El escritor que quiso ser invisible* (2020).

das leituras” e a autorreflexão criadora de Calvino no testemunho das leituras de época — *Kim*, de Kipling, foi lido por Calvino na adolescência⁴, fato que demonstra o esforço de expansão da memória no processo criativo e a função especular da referencialidade. Devemos observar como Calvino estabelece uma relação entre a leitura de outras obras com a própria obra, trazendo a imagem do Calvino leitor. Os outros autores citados no prefácio ensaístico estão dentro do campo ideológico marxista, são os soviéticos Isaac Babel (1894-1940) e Alexandre Fadeiev (1901-1956), como parte da recepção literária dos *partigiani*; mas se a referência principal no romance é Kipling, no prefácio é Ernest Hemingway (1899-1961).

Do “Prefácio à segunda edição” ainda temos alguns destaques que demonstram a autorreflexividade entre paratexto e texto, o passado criador, as correntes estéticas e os sistemas literários. O Calvino editor estabelece a passagem entre passado e presente, refletindo sobre seu papel enquanto escritor de uma época: “Este romance é o primeiro que escrevi. Que efeito me causa, ao relê-lo hoje? (Agora encontrei a questão: esse remorso. É desse ponto que devo começar o prefácio.) O mal-estar que por tanto tempo este livro provocou em mim em parte se atenuou, em parte permanece [...]” (Calvino, 2004, p. 11). Resplandece a imagem do “escritor engajado”. É o que podemos

ver nas páginas seguintes do prefácio. Essa imagem sobrevive no tempo como um fantasma, já que é retomada e retratada através da relação entre estética e afetividades. Nesse sentido, podemos considerar uma imagem que persegue o Calvino e apoquento-o depois de dezessete anos:

No entanto, o perigo de que fosse atribuída à nova literatura uma função celebrante e didática estava no ar: quando escrevi este livro, isso era uma ligeira percepção, e eu já estava de cabelo em pé e unhas em riste contra a ameaça de uma nova retórica. (Ainda estava intacta nossa carga de anticonformismo, então: dote difícil de conservar mas que — apesar de ter conhecido alguns eclipses parciais — ainda nos sustenta, nesta época tão mais fácil mas não menos perigosa...) *Minha reação daqueles tempos poderia ser enunciada assim: “Ah, é? Querem ‘o herói socialista’? Querem o ‘romantismo revolucionário’? Pois eu escrevo uma história de partigiani em que ninguém é herói, ninguém tem consciência de classe. Vou representar é o mundo das ‘lingère’, o lumpemproletariado! (Conceito novo, para mim, então; e me parecia uma grande descoberta. Não sabia que tinha sido e continuaria sendo o território mais fácil para a narrativa.) E será a obra mais positiva, mais revolucionária de todas! [...]”* (Calvino, 2004, p. 14, grifos nossos).

A voz do fantasma soa através das palavras grifadas. Um fantasma de si mesmo porque é o Calvino editor de

1964 citando ou evocando o Calvino autor de 1947 — falando por ele ou deixando que ele fale por si. As aspas e os parênteses, interpolando-as “(Conceito novo, para mim, então; e me parecia grande descoberta. Não sabia que tinha sido e continuaria sendo o território mais fácil para a narrativa)”, deixam ver a sutil diferença entre esta voz do passado criador e a voz atual, ou a voz que atualiza o passado no prefácio ensaístico da experiência de criação literária. Trata-se da imagem de si de uma dessas camadas da memória, atualizadas num esforço de expansão conduzido pela escrita: uma lembrança-imagem de si mesmo que ganha voz, ou seja, uma aproximação com a autoficção especular porque cria um personagem de si. No entanto, a analogia mais certa é com o gênero ensaístico: o prefácio é um “ensaio especular” relacionado ao romance especular, que demonstram, ambos conjugados, um jogo especular das imagens da subjetividade e nos deixa evidente uma reflexão ao infinito, vertiginosa, entre paratexto e texto — uma *mise en abyme* (Dällenbach, 1991) da subjetividade. Ademais, referir-se a si próprio com uma voz diferenciada é criar um fantasma de si e desdobrar-se em imagem implicada pelo tempo.

Depois de uma “pausa” indicada por três asteriscos (que se repetem mais uma vez), Calvino nos entrega a metáfora do “livro-olho” ou “a literatura que está por

trás de *A trilha dos ninhos de aranha*” (Calvino, 2004, p. 17). O “livro-olho” é uma expressão síntese entre, de um lado, as imagens que os livros evocam, sua “visibilidade” e, do outro lado, as afetividades que elas carregam, e entre umas e outras o Calvino editor concatena o sentido de juventude e maturidade literárias: “Mas na juventude todo livro novo que lemos é como um novo olho que se abre e modifica a visão dos outros olhos ou *livros-olhos* que tínhamos antes, e na nova ideia de literatura que eu ansiava fazer reviviam todos os universos literários que haviam me enfeitiçado [...]” (Calvino, 2004, p. 17). Neste momento do ensaio, há uma separação do texto com asteriscos antes e depois. Os asteriscos são justamente para melhor dividir em blocos o conjunto de informações tanto a respeito das referências que o Calvino editor concatena com a memória quanto para mostrar a recepção da obra por parte de alguns escritores na época do seu lançamento. Nesse sentido, Calvino lembra de Cesare Pavese (1908-1950) como aquele que primeiro apontou para o tom fabular: “Minha história começa a ser marcada, e agora toda ela me parece contida naquele início. [...] dali em diante o jogo está feito, você só voltará para imitar os outros ou a si próprio, já não conseguirá dizer nenhuma palavra verdadeira, insubstituível” (Calvino, 2004, p. 17). Após os asteriscos que fecham o bloco temos mais um *incipit* que começa num tom bastante ensimesmado

quando diz que “escrever não é apenas um fato literário, mas também *outra coisa*” (Calvino, 2004, p. 18). Então, inicia-se o bloco que nomeamos “escrever também é outra coisa”.

A “outra coisa” de Calvino no âmbito do romance em questão é “uma definição do que fora a guerra *partigiana*” (Calvino, 2004, p. 18). Para Calvino esta deveria ser a verdadeira abordagem do prefácio ensaístico: explicar suas tentativas de escrever sobre a experiência da guerra *partigiana*, “[...] todas as minhas reflexões sobre a violência, desde que eu me vira pegando em armas” (Calvino, 2004, p. 19), que se tornou naqueles meses do pós-guerra o principal motivo da sua escrita. Calvino atende às emoções recuperadas nesse exercício de lembrança e aprofunda suas reflexões acerca da origem criativa do romance trazendo uma personagem, uma imagem-lembrança de um amigo e como essa amizade ajudou a constituir o interior do livro: “Eu passava as noites discutindo com um amigo da mesma idade, agora médico e na época estudante como eu. [...] a única personagem intelectual deste livro, o comissário Kim, pretendia ser um retrato dele” (Calvino, 2004, p. 18). Apesar de ter dito claramente que a personagem Kim pretende ser o retrato desse amigo, temos aí nesse retrato também o perfil de Calvino, pois já sabemos que Calvino costuma eclipsar-se, é sua aposiopese do eu autoral. O

epicentro da aposiopese nesse momento é dado pela frase: “Foi um trauma, o primeiro...”, uma frase grave que deixa a imaginação do leitor também para fatos graves, não ditos.

Além do amigo, temos no próximo bloco do ensaio — dessa vez separado por um espaço em branco — a gênese de Pin, a criança protagonista do romance: “Quando comecei a desenvolver um conto sobre a personagem de um garoto *partigiano* que tinha conhecido nos bandos [...]. Por que se transformou em romance? Porque — compreendi depois — a identificação entre mim e o personagem tornara-se algo mais complexo” (Calvino, 2004, p. 20). Mais uma vez, Calvino narra a criação de sua personagem através de uma tensão que se estabelece entre ele enquanto escritor e o sistema literário. As identidades em jogo são duas: uma é a autoimagem de “um jovem burguês que sempre vivera em família; [...] e de repente a coerência com minhas opiniões levava-me ao centro da violência” (Calvino, 2004, p. 19); a outra é a do “jovem escritor” incompatibilizado com as tendências estéticas. A escolha de um garoto como protagonista, ou seja, sua perspectiva infantil, é análoga à relação que Calvino tinha com a própria guerra, pautada pelo imperativo de violência que se exigia por conta dela.

Se no “Prefácio” de *O cavaleiro inexistente* temos a irmã Teodora, uma personagem escritora, no “Prefácio à

segunda edição” temos um “protagonista simbólico” que é “imagem de regressão: uma criança” (Calvino, 2004, p. 21) e um “intelectual”, o comissário Kim, tornando-se autoimagens, nuances da subjetividade de Calvino que ele próprio ensaia e faz essas autoimagens refletirem na obra através do prefácio: “Se hoje reconheço algum valor neste livro, é este: a imagem de uma força vital ainda obscura em que se ligam a indigência do ‘jovem demais’ e a indigência dos excluídos e marginalizados” (Calvino, 2004, p. 22).

Por fim, chegamos ao último *incipit* do “Prefácio à segunda edição” de 1964. Como sabemos, o prefácio é dividido em blocos ou seções, que determinam com seus *incipits* o ritmo poético do ensaio e o caráter extático do discurso. Antes do último *incipit* vimos que há um abalo no andamento, uma ruptura dada pelos asteriscos, em que o Calvino editor concatena as leituras realizadas no passado (Kipling, Hemingway, Babel, Fadeiev) que estavam no bojo de suas inspirações criativas. O último *incipit* começa com o tom já familiar para o leitor: “Este foi o primeiro romance que escrevi, quase a primeira coisa que escrevi. O que posso dizer dele, hoje? Direi isto: o primeiro livro, melhor seria nunca tê-lo escrito” (Calvino, 2004, p. 23).

Reordenando as seções do texto separadas por espaços em branco e asteriscos, podemos perceber que cada parte

é tanto independente entre si quanto mantém conexões internas; os *incipits*, portanto, são “prefácios” dentro de “prefácios” desdobrados várias vezes; e o sentido desse desdobramento representa um esforço de expansão da memória das imagens do passado criador que trazem à tona afetividades, perseguem o escritor exatamente do mesmo modo como quando ele diz, imediatamente antes do último *incipit*, que gostaria de estar escrevendo o prefácio para outro livro, não para o dele: “E é um livro absurdo, misterioso, no qual o que se persegue, persegue-se para perseguir outra coisa, e essa outra coisa para perseguir outra coisa ainda, e não se chega ao verdadeiro motivo. Era para o livro de Fenoglio que eu queria fazer o prefácio: não para o meu” (Calvino, 2004, p. 23). Mais uma vez surge a aposiopese do eu autoral.

Após inserir a perseguição, nesse momento final Calvino faz surgir novamente o tema do fantasma, no modo como a primeira experiência literária persegue o escritor impelindo-o a revisita-la, e também visitar o próprio prefácio de maneira especular, no sentido de uma retomada do que havia representado todas as outras partes:

[...] o primeiro livro já define você, ao passo que na realidade você ainda está longe de ser definido; e essa definição, depois você terá de carregá-la a vida toda, procurando confirmá-la ou

aprofundá-la ou corrigi-la ou desmenti-la, mas não conseguindo nunca mais abrir mão dela. [...] A memória — ou melhor, a experiência, que é a memória mais ferida que ela lhe deixou, mais a mudança que produziu em você e que o transformou —, a experiência, primeiro alimento da obra literária (mas não só dela), riqueza verdadeira do escritor (mas não só dele), logo que deu forma a uma obra literária, definha, destrói-se. O escritor dá por si como o mais pobre dos homens. [...] Um livro escrito nunca me consolará daquilo que destruí ao escrevê-lo: aquela experiência que, guardada por todos os anos da minha vida, talvez tivesse me servido para escrever o último livro e me bastou apenas para escrever o primeiro (Calvino, 2004, p. 24-25).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que os prefácios possibilitam observar como Calvino exhibe esses processos literários aos seus leitores e vê a si mesmo no espelho do tempo, ou seja, como ele vê seu passado literário e como esse passado dinamiza afetividades e desejos literários. Isso nos dá a ver uma *mise en abyme* (Dällenbach, 1991) da subjetividade através das imagens-lembranças de si. Portanto, os prefácios de Calvino também estão relacionados com a especularidade e seus efeitos fantasmáticos; e para dar maior nitidez às imagens de si nos prefácios comparamo-las às imagens do escritor que aparecem em seus romances. Os personagens elencados neste artigo para ilustrar as autoimagens do escritor foram

Pin, o menino protagonista, e Kim, comissário intelectual *partigiano* de *A trilha dos ninhos de aranha*, e a irmã Teodora, escritora monasterial de *O cavaleiro inexistente*.

Constatamos que há uma progressão das instâncias prefaciais analisadas: começamos pelo “Prefácio” de *Os nossos antepassados*, que dá maior ênfase aos conflitos criativos entre literatura, sociedade e sistemas literários, e passamos ao “Prefácio à segunda edição” de *A trilha dos ninhos de aranha*, cuja ênfase recai sobretudo nas afetividades estéticas que a atitude revisional concatena dezesseis anos depois.

Esses prefácios ensaísticos podem ser vistos como chaves literárias que, localizados no tempo como estão, representam a abertura das reflexões de Calvino sobre os processos de criação literária do seu debut literário através de um discurso ensimesmado, hesitante e afetivo.

REFERÊNCIAS

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto. Doze ensaios sobre o ensaio. São Paulo: IMS, 2018.

CALVINO, Italo. **A trilha dos ninhos de aranhas**. 2. ed. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Os nossos antepassados:** O visconde partido ao meio; O barão nas árvores; O cavaleiro inexistente. 1. ed. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Os níveis da realidade em literatura. **In:** _____. **Assunto encerrado:** discursos sobre literatura e sociedade. 1. ed. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 368-384.

_____. Visibilidade. **In:** _____. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 95-114.

CEIA, Carlos. Aposiopese. **In:** CEIA, Carlos (org.). **E-dicionário de termos literários**, Lisboa, 30 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aposiopese>. Acesso em: 11 nov. 2022.

COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção. **In:** NORONHA, Jovita M. G (org.). **Ensaios sobre autoficção**. Tradução: Jovita M. G. Noronha; Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

COSTA, Rita de Cássia M. e S. C. **O desejo da escrita em Italo Calvino:** para uma teoria da leitura. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

CUETO, Antonio Serrano. **El escritor que quiso ser invisible**. Sevilla (Espana): Fundación José Manuel Lara, 2020.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TROIANO, Sergio. Calvino editore: riflessioni sui paratesti calviniani. **Incontri – Rivista Europea di Studi Italiani**, Netherlands, Anno 30, 2015, p. 34-45. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283035663_Calvino_editore_Riflessioni_sui_paratesti_calviniani/download. Acesso em: 02 jul. 2022.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/11/2024