

Sheila Dias Maciel

Literatura e História em: As Cidades Invisíveis



Sheila Dias Maciel

Literatura e História em *As cidades invisíveis*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Campus de São José do Rio Preto para obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura).

Orientador:

Prof. Dr. José Guimarães Mello.



716/96

São José do Rio Preto

1995

RESUMO

agradecimentos especiais

Ao Prof. Dr. José Guimarães Mello, por entrelaçar profissionalismo e entusiasmo durante todo o percurso da orientação;

À Profa. Dra. Ana Maria Gottardi Leal e ao Prof. Dr. Rogério Chociay, os quais participaram da Banca de Exame Geral de Qualificação, e apresentaram significativas contribuições a este trabalho;

ainda ao Prof. Dr. Waldemar Munhoz Rodrigues, pelas sugestões bibliográficas que enriqueceram a feitura desta dissertação;

À Telma Jaqueline, minha gratidão pela digitação deste trabalho. Agradecimentos para Marcos, pela revisão do texto e pelo incentivo sincero;

A toda minha família e amigos que de maneira muito significativa freqüentaram sebos, livrarias e bibliotecas e participaram fornecendo textos preciosos, sugestões e a amizade com os quais compus este trabalho.

KEY-WORDS: *Historical Novel, Historiographic Narrative and Fictional Narrative, Veracity, Verisimilitude, Historicity and Literarity*

RESUMO

Este trabalho, realizado na linha de pesquisa "Literatura e História", parte dos pressupostos teóricos da Nova História para examinar no romance *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, a relação entre o texto histórico e o texto literário, avaliando seus possíveis entrelaçamentos. A Nova História, abordagem interdisciplinar que revolucionou a história através da revisão de seu campo de atuação, abre a discussão sobre os limites que demarcam esta disciplina. Ao abordar a relação dinamizadora entre Literatura e História, questionando as fronteiras que as separam e as forças que as unem, questiona-se também o universo da Teoria da Literatura.

UNITERMOS - Literatura e História, Nova História, Romance Histórico, Narrativa Historiográfica e Narrativa Ficcional, Veracidade, Verossimilhança, Historicidade e Literariedade.

ABSTRACT

This paper, in the research line of "Literature and History", starts from the premises of New Historicism to analyze, in Italo Calvino's novel *The Invisible Cities*, the relationship between the historical and the literary text, evaluating their possible interlacements. New Historicism, the interdisciplinary approach which revolutionized History through the revision of its acting area, opens the discussion on the limits which restrict this discipline. While tackling the dynamizing relationship between Literature and History by questioning the frontiers which separate the forces which unite them, the universe of Theory of Literature is also questioned.

KEY-WORDS: Literature and History, New Historicism, Historical Novel, Historiographic Narrative and Fictional Narrative, Veracity, Verisimilitude, Historicity and Literarity.

SUMÁRIO

	Página
Introdução	1
CAPÍTULO I	
1. Fugindo do isolamento: comparativismo e literatura comparada	7
2. Literatura e História: limites e interseções	9
2.1 Uma visão histórica do problema	12
2.2 As novidades da Nova História	16
2.3 Literatura e História, hoje	24
CAPÍTULO II	
1. O romance histórico em questão	26
CAPÍTULO III	
1. As cidades invisíveis	30
1.1 Rotas cruzadas, via	30
1.2 Crer ou não crer, eis a questão	36
<i>Já não somos obrigados, pois, a acreditar que a ficção é antítese do fato ou que podemos relacionar os fatos entre si sem o auxílio de qualquer matriz capacitadora e genericamente ficcional.</i> <i>Hayden White</i>	
CAPÍTULO IV	
1. Tomando a História visível	58
1.1 A História explícita	61
1.2 As cidades como História	63
1.3 A História como reflexão	67
CAPÍTULO V	
1. Literatura e História em <i>As cidades invisíveis</i>	72
1.1 História é Ficção	78

SUMÁRIO

	Página
Introdução	1
CAPÍTULO I	
1. Fugindo do isolamento: comparativismo e literatura comparada	7
2. Literatura e História: limites e interseções	9
2.1 Uma visão histórica do problema	12
2.2 As novidades da Nova História.....	16
2.3 Literatura e História, hoje	24
CAPÍTULO II	
1. O romance histórico em questão	26
CAPÍTULO III	
1. As cidades invisíveis: primeiros passos para uma viagem.....	32
1.1 Rotas cruzadas, viagens intertextuais.....	50
1.2 Crêr ou não crêr, eis a questão	56
CAPÍTULO IV	
1. Tornando a História visível.....	58
1.1 A História explícita.....	61
1.2 As cidades como História.....	63
1.3 A História como reflexão.....	67
CAPÍTULO V	
1. Literatura e História em <i>As cidades invisíveis</i>	72
1.1 História é Ficção.....	78

1.1.1 Todo historiador é um ficcionalista.....	81
1.1.2 As personagens históricas são personagens ficcionais	83
1.1.3 A noção de tempo histórico é ficcional.....	85
1.1.4 O discurso histórico é ficcional.....	88
1.2 Literatura e História: ficções.....	91
 Conclusão.....	 95
 Bibliografia.....	 99

Figura 1.....	74
Figura 2.....	75
Figura 3.....	76

ÍNDICE DE FIGURAS

	Página
Figura 1	74
Figura 2	75
Figura 3	76

INTRODUÇÃO

Hoje vivemos num tempo em que estão sendo revistas as fronteiras que a tradição construiu. Questionamos as fronteiras entre prosa e poesia, entre artes e ciências e, sobretudo, se realmente existem, no âmbito da narrativa, as fronteiras que separam literatura e história.

INTRODUÇÃO

Estes questionamentos pertencem à esfera do comparativismo, procedimento intelectual que integra a estrutura do pensamento humano e que induz à generalização ou diferenciação. Além de ser prática comum em diferentes áreas do saber humano, o comparativismo enquanto estudo crítico, ganha status de método.

O estudo comparado vem se estabelecendo como método eficaz para o alcance dos objetivos a que se propõe em diversos campos de trabalho. No campo da literatura, os estudos literários comparados vêm conquistando seu espaço e abrindo seu leque de atuação.

Se a literatura comparada em seus primórdios se ocupava unicamente do confronto entre as literaturas nacionais, atualmente ela se volta sobre outras questões além de se interessar pelo estudo comparado entre obras ou autores, a literatura comparada também se ocupa de estudos de natureza metodológica com outros campos de conhecimento.

Através da abertura temática desenvolvida pela literatura comparada está sendo possível articular questões mais gerais das quais o universo literário

INTRODUÇÃO

Hoje vivemos num tempo em que estão sendo revisitadas as fronteiras que a tradição construiu. Questionamos as fronteiras entre prosa e poesia, entre artes e ciências e, sobretudo, se realmente existem, no âmbito da narrativa, as fronteiras que separam literatura e história.

Estes questionamentos pertencem à esfera do comparativismo, procedimento mental que integra a estrutura do pensamento humano e que induz a generalizações ou diferenciações. Além de ser prática comum em diferentes áreas do saber humano, o comparativismo enquanto estudo crítico, ganha *status* de método.

O estudo comparado vem se estabelecendo como método eficaz para o alcance dos objetivos a que se propõe em diversos campos de trabalho. No campo da literatura, os estudos literários comparados vêm conquistando seu espaço e abrindo seu leque de atuação.

Se a literatura comparada em seus primórdios se ocupava unicamente do confronto entre as literaturas nacionais, atualmente ela se volta sobre outras questões: além de se interessar pelo estudo comparado entre obras ou autores, a literatura comparada também se ocupa do estudo que confronta a literatura com outros campos de conhecimento.

Através da abertura temática desencadeada pela literatura comparada está sendo possível articular questões mais gerais das quais o universo literário



não se dissocia. Dentre este novo enfoque encaixa-se o estudo de "Literatura e História", que põe em questão os limites e interseções entre estas duas formas expressivas de contar a experiência humana.

Não é de hoje, é verdade, que esta questão se delimita. Remonta a Aristóteles as primeiras impressões sobre o problema. Na atualidade, contudo, é a Nova História, movimento introduzido na França pela Escola dos Annales, que reabre a discussão sobre as fronteiras entre Literatura e História.

Com a chegada da Nova História as relações entre estas disciplinas ganham novas dimensões. O objeto da História desloca-se e em lugar dos grandes feitos políticos que a história tradicional sempre privilegiou, surge a história particular, privada, a qual elege a narrativa como caminho para desvendar a história do homem comum. Processo semelhante ao que ocorre na literatura quando pensamos na substituição da epopéia e seus temas grandiosos do passado heróico nacional pelo romance e seus personagens não-heróicos.

A partir da Nova História começa a ser questionado se realmente as fronteiras entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica têm lugar preciso e se sustentam diante da rediscussão da idéia de verdade, verossimilhança, veracidade, real, literariedade e historicidade (conceitos que serão postos em discussão no decorrer do trabalho).

Teóricos da Nova História como Georges Duby, Michel De Certeau, Paul Veyne e outros como Hayden White e Peter Gay que absorveram o legado do movimento, apontam a existência de um entrelaçamento indiscutível entre o texto histórico e o texto ficcional, entrelaçamento este tão profundo que põe em risco, para espanto dos literatos e historiadores tradicionais, a própria essencialidade dos *gêneros* de História e de Literatura.



Nosso trabalho pretende, neste contexto, expor os pressupostos da Nova História, avaliando, sobretudo, a questão da escrita da História para discutirmos os possíveis entrelaçamentos frutos desta relação. Tomaremos como exemplo o romance histórico *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, visto que este subgênero romanesco articula na sua forma narrativa procedimentos comuns à História e à Literatura.

O romance será examinado sob a visão da Nova História, servindo a sua análise para apontar os caminhos entrelaçados de Literatura e História. Não será objeto desse nosso trabalho a demonstração quantitativa dos recursos literários no texto histórico e vice-versa — estudo profundo que demandaria mais tempo e que poderá ser objeto de uma nova pesquisa.

* Nossa opção por Italo Calvino (1923 - 1985) não é aleatória. Considerado um dos melhores prosadores italianos do século XX, é, atualmente, um dos autores estrangeiros mais publicados no Brasil. Em grande parte devemos à editora Companhia das Letras a divulgação neste país da sua vasta obra, a qual é composta por uma gama muito variada de temas e motivos, todos, porém, dentro de seu estilo misto de minúcia e concisão.

* Ensaísta, jornalista, crítico, contista, romancista e, antes de tudo, um intelectual de acordo com seu tempo, Calvino produziu, na sua longa trajetória literária, obras marcadas por questões dialéticas que parecem nascer do seu embate com a sociedade. Desde *Il sentiero dei nidi di ragno*, seu primeiro romance publicado em 1947, até *Palomar*, publicado em 1983, sua produção sempre circundou esquemas que buscaram organizar o discurso segundo os moldes da fábula e a vontade de preenchê-la de conteúdos atuais.

✱ Filho do neo-realismo italiano, Italo Calvino transcendeu o movimento sem nunca, porém, deixar de considerar a realidade histórica que o circunda nem abandonar a leveza, que é marca ficcional de seu estilo. Neste embate entre a realidade e a imaginação, é sua obra terreno fértil para a investigação das questões referentes à ligação entre história e ficção. Questões ainda mais agudas quando nos remetemos ao romance *As cidades invisíveis* notadamente articulador destas disciplinas por entrelaçar à permanência de Marco Polo no império de Kublai Khan um enredo ficcional.

Essas observações aumentaram o nosso interesse por Italo Calvino, nos fazendo refletir sobre a importância de avaliar em sua obra as questões referentes ao entrelaçamento da Literatura e da História, segundo o direcionamento proposto pela Nova História, que aproxima a escrita de ambas.

Dividir-se-á o presente trabalho em duas partes: na primeira, após algumas considerações sobre Literatura e História, apresentaremos uma visão histórica da problemática que aborda as fronteiras entre História e Literatura, passando por Aristóteles e pelo positivismo e expondo, por último, as propostas defendidas pela Nova História; na segunda nos remeteremos ao romance escolhido para avaliar como se entrelaçam na escrita, as semelhanças que a Nova História aponta entre escrever história e escrever ficção.

Cabe ressaltar que as citações retiradas da bibliografia italiana foram mantidas na língua original e as citações da fonte primária foram retiradas da tradução brasileira efetuada por Diogo Mainardi para agilizar a leitura sem prejudicar o verdadeiro objetivo da pesquisa: questionar as fronteiras entre a escrita da história e a escrita ficcional no romance histórico *As cidades invisíveis*, através da base teórica da Nova História.



1. Fugindo do isolamento: comparativismo e literatura comparada

Neste século estamos vivenciando o vigor que a atividade comparatista injetou nos estudos científicos. Fugindo do isolamento a que foram submetidas para afirmar suas independências, as ciências de um modo geral e sobretudo as ciências humanas buscam atualmente aproximações entre si na tentativa de alcançar o que lhes falta para apreender o real em toda a sua complexidade.

E no século XIX, contudo, que a difusão da ideia de comparação cresceu dentro do universo das ciências. Com a finalidade de confrontar estruturas para extrair o máximo de informações, os pesquisadores passaram a estudar fenômenos como os da anatomia e fisiologia.

CAPÍTULO I

Considerações sobre Literatura e História

A atitude de confronto que vigorou entre as ciências foi substituída pela ideia de colaboração. Hoje as ciências humanas tais como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a História caminham juntas e nesta troca fornecem uma visão mais global do universo humano.

A perspectiva comparatista, ali de cooperação entre as diversas áreas do saber humano, transfere-se também para os estudos literários por uma espécie de contágio.

O comparativismo no universo dos estudos literários possibilita a diversificação dos objetos de análise, concedendo uma abertura significativa no seu campo de atuação.



1. Fugindo do isolamento: comparativismo e literatura comparada

Neste século estamos vivenciando o vigor que a atividade comparatista injetou nos estudos científicos. Fugindo do isolamento a que foram submetidas para afirmar suas independências, as ciências de um modo geral e sobretudo as ciências humanas buscam atualmente aproximações entre si na tentativa de alcançar o que lhes falta para apreender o real em toda a sua complexidade.

É no século XIX, contudo, que a difusão da idéia de comparação cresce dentro do universo das ciências. Com a finalidade de confrontar estruturas para extrair conceitos mais gerais, o comparativismo foi usado largamente em estudos como os de anatomia e fisiologia.

A atitude de confronto que vigorou entre as ciências foi substituída pela idéia de colaboração. Hoje as ciências humanas tais como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a História caminham juntas e nesta troca fornecem uma visão mais global do universo humano.

A perspectiva comparatista, elo de cooperação entre as diversas áreas do saber humano, transfere-se também para os estudos literários por uma espécie de contágio¹.

O comparativismo no universo dos estudos literários possibilita a diversificação dos objetos de análise, concedendo uma abertura significativa no seu campo de atuação.

¹. CARVALHAL. *Literatura Comparada*. p.8.



Se a Literatura Comparada, expressão que designa essa forma de investigação, inicialmente procurava identificar a semelhança ou identidade entre obras aproximadas, atualmente ela não se limita ao estudo que confronta obras ou autores.

Ao deixar de resumir-se em "paralelismos binários movidos somente por um ar de parecença"² o estudo comparado de literatura passa também a ter como objetivo interpretar questões mais abrangentes das quais o fenômeno literário é uma forma de manifestação. Uma das tarefas da literatura comparada passa a ser, deste modo, articular a investigação literária a outras linhas de pensamento.

Dentre estes novos horizontes se insere o estudo de "Literatura e História", o qual questiona as frágeis fronteiras que separam estas disciplinas e as semelhanças que as unem.

Fornecendo páginas e reflexões sobre o homem e seu universo, envolvidas no sistema das relações sociais e seu caráter humano, Literatura e História continuam, através dos séculos, fazendo suas narrativas - aquela utilizando a máscara da ficção e esta, os esconderijos possibilitados pela "verdade".

Apesar da comparação inevitável, nem historiadores nem literatos negam as indubitáveis idiossincrasias da história em face à literatura e vice-versa. Ao contrário, cada qual quer assegurar o espaço individualizado de sua própria disciplina afirmando ser a história uma construção analítica do universo humano e a literatura uma construção artística deste universo.

Em que lugar estará, então, o limite que separa estas disciplinas e as semelhanças que as aproximam?

². *Idem. Ibidem.* p.82.



2. Literatura e História: limites e interseções

A relação entre Literatura e História vem ganhando espaço em jornais e revistas, tornando pública a dificuldade de visualizarmos com clareza os limites entre estas disciplinas.

Por um lado a Literatura não é apenas uma ficcionalização que abarca acontecimentos humanos, *ela também, na plenitude de suas potencialidades, faz a História*³.

*A História, por outro lado, além de sempre ter servido como tema e inspiração para os romancistas, é, ela própria, uma produção textual entrecortada de ficção.

Outrora, a distinção entre ambas era basicamente sustentada sobre a idéia de verdade - a narrativa histórica seria uma narrativa de fatos verdadeiros, ao passo que a narrativa ficcional não teria compromisso com o fato em si, mas será a noção de "verdade" suficiente para distinguir história de literatura?

A produção de sentido ou de "verdade" do discurso histórico, como afirma Roland Barthes⁴, não tem suas raízes fincadas na reprodução fiel da realidade, mas nas trilhas da linguagem, já que o real nunca é mais do que um sentido e *o discurso histórico não faz mais que significá-lo*⁵. A prova de verdade na História, portanto, *depende da arquitetura de suas articulações e da abundância de suas expansões ou detalhes concretos*⁶.

³. LETRAS. *Literatura e História*. Santa Maria: UFSM. CA. nº 6, jul./dez. de 1993. p. 6.

⁴. BARTHES. "O discurso da história" IN: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

⁵. *Idem*. *Ibidem*. p. 156.

⁶. LETRAS. *Literatura e História*. Santa Maria: UFSM. p. 29.



* O texto histórico, não é descrição da "verdade", mas um tipo de narração analítica dificultada pelas lacunas que os documentos e demais fontes não preenchem. Estes pontos de indeterminação são ocupados pelo estilo do historiador e as técnicas utilizadas neste processo não são diferentes das técnicas da escrita ficcional.

A obrigação do historiador não é descrever verdades, posto que as "verdades" em história não são verdades absolutas, mas informações relativas vinculadas a um texto preciso. Sua função é reencontrar a organização dos fatos, comprovando a veracidade do *corpus* selecionado e, por fim, compor um enredo compreensível.

A veracidade está para a história assim como a verossimilhança está para a literatura, posto que não cabe a estas disciplinas lidar com o conceito de verdade. Ao elegermos os termos veracidade e verossimilhança estamos garantindo à história seu caráter de escrito com base em elementos constatáveis e ao texto literário a coerência interna que lhe garante o seu caráter de crível.

Se pensarmos, porém, que a literatura ocasionalmente também se constrói sobre fatos constatáveis, verídicos, a distinção entre ambas não se conclui nem pela idéia de verdade nem pelos conceitos de veracidade e verossimilhança.

Não podemos nos esquecer que a história é um exercício de descobertas e o registro destes resultados. Ela oscila entre a realidade que se quer recompor e o texto particular que é o discurso do historiador.

Quando nos referimos à história enquanto registro falamos do texto produzido por uma visão particular articulada pelas possibilidades e limitações

do historiador - a historiografia, narração dificultada pelas lacunas que os documentos não preenchem.

Sendo o exame de uma sociedade passada, a história é uma forma de inventário, mas ao acrescentar a este inventário amorfo o enredo próprio de uma narrativa, com as técnicas da linguagem figurativa, as marcas do estilo de cada historiador e possibilidades análogas de recorte do tempo tal como ocorrem na ficção, nos deparamos com a ligação inevitável que une as suas escrituras.

X O historiador, ao tecer a narrativa histórica, transforma a matéria acontecida em relato e articula, nesta passagem, suas visões e verdades. Recortando a realidade⁷ que pretende recompor, por mais isento que se pretenda, o historiador já não trabalha com a realidade em si, mas com uma idéia particular de realidade.

A História, no entanto, não está excluída de um universo de ciência - ela está mais perto da ciência nas suas descobertas e métodos e mais perto da literatura nas suas formas de registro. É justamente por esta sua dupla natureza, ser arte e ciência simultaneamente, que a leitura das relações entre Literatura e História torna-se mais rica.

Os limites entre Literatura e História se erguem, numa primeira leitura, sobre a metodologia histórica, da qual a literatura está isenta e sobre a limitação da história, ao passo que a literatura, criadora de seu próprio universo, pode lidar tanto com eventos verificáveis quanto com eventos imaginados.

⁷ O conceito de realidade está aqui expresso como sendo o objeto da história, o qual pré-existe ao discurso do historiador. Realidade que só pode ser atingida em parte, posto que ao tentar recompô-la o historiador se depara com vazios documentais, lacunas históricas que preenche com sua imaginação. Este sentido de realidade será utilizado durante todo o decorrer do trabalho.



Por outro lado, as interseções entre estas disciplinas se sustentam pelo caráter humano de ambas e pela maneira de "contar histórias".

Vejamos como em Aristóteles e na escola positivista a questão destes limites e interseções fora colocada.

2.1 Uma visão histórica do problema

Desde que Aristóteles introduziu na *Poética* o conceito de verossimilhança, baseado na antítese entre história e poesia, as duas disciplinas se encontram separadas, na visão teórica, por obstáculos quase intrasponíveis.

O problema da relação entre História e Poesia (*lato sensu*) é descrito em Aristóteles através da noção de verossímil, ou seja, do que é semelhante à verdade. Para o filósofo, o objeto da História seria o acontecido, fato em comunhão com a realidade pré-existente, ao passo que o objeto da poesia poderia ser definido como o possível de ser acontecido: *aquilo que não é necessariamente falso, aquilo que verdadeiramente é, aquilo que pode ser verdadeiro*⁸.

Para Aristóteles, a Poesia encerra mais filosofia e elevação que a História pois ao trabalhar no campo do possível enuncia verdades abrangentes ao passo que a história somente relata fatos particulares.

Com tal veemência o filósofo organiza seu pensamento estético não reconhecendo valor artístico à história, que torna-se fácil acreditarmos ser a História uma espécie de narração sem alma.

⁸. PAREYSON. "O verossímil na Poética de Aristóteles". IN: *Stylos*. p.2.



O conceito de verossimilhança, fundamental na concepção aristotélica acerca da poesia, ganha espaço também junto a nova visão de construção histórica: o texto de história assim como o texto literário permite a reprodução da realidade no sentido em que a interpreta, a reconstrói, a reorganiza e a recria, extraindo do acontecimento uma unidade e base para a compreensão das ações humanas. Ambos têm de ter ordem e coerência porque são enredo.

Se Aristóteles na sua descrição de verossimilhança pretendia afirmar a *autonomia do mundo do artista*⁹, cabe acrescentar que a historiografia, como hoje a entendemos, não retira do historiador o seu horizonte de artista.

✱ Dentro da concepção aristotélica percebemos que a história se mostra como um conjunto de fatos expostos sem a preocupação de organização dentro de uma perspectiva de valor ou de importância: a história aparece como registro de fatos segundo sua sucessão e simultaneidade.

A simples idéia de história como ordenação de fatos, porém, não se sustenta atualmente sem a noção de seleção prévia. Hoje, os historiadores compreendem que toda história é seleção, visto que se torna impossível pensarmos numa história que abarque todos os acontecimentos. Para E. H. Carr, *O historiador é necessariamente um selecionador*¹⁰ pois é ele quem decide quais fatos entram em cena, em qual ordem e em que contexto.

Se o tecido da História é construído, como afirma Paul Veyne: *de uma mistura muito humana e muito pouco científica de causas materiais, de fins e de acasos*¹¹, a historiografia deverá organizá-lo fazendo da pesquisa um enredo compreensível.

⁹. Idem. *Ibidem*, p. 29.

¹⁰. CARR. *Que é história?* p. 15.

¹¹. VEYNE. *Como se escreve a história*, p.44.

Na transformação da matéria histórica para texto de história surge também a questão do tempo enquanto ente narrativo. Muitas vezes é fato que a narrativa histórica não se organize segundo a ordem cronológica da sucessão linear, mas assim como acontece no romance, o historiador efetua o recorte de tempo que julga necessário dentro da sua visão da narrativa que compõe. Deste modo compreendemos que também a noção de "Tempo" não pode ser indicada na distinção entre o texto histórico e o texto ficcional.

Se todos os pontos indicam para garantir as forças que unem estas disciplinas, surge mais tarde a escola positivista que procurou apartar a Literatura da História ao vincular esta à idéia de ciência.

A partir do século XIX a escola positivista impulsiona o pensamento filosófico ao submetê-lo a um tratamento científico.

No caso específico da História, o tratamento científico foi evidenciado através de um método crítico que pretendia estabelecer um contato mais rigoroso com as fontes e meios objetivos de utilizá-las.

O espírito positivista, através deste rigor com as fontes acreditava ser possível criar um método, isolado das outras ciências humanas, que enquadrasse definitivamente a História em um universo puramente objetivo.

Este "método crítico" consistia na postura do historiador em questionar o documento e sua autenticidade. Evidentemente a análise mais rigorosa dos documentos se fazia necessária, mas não seria suficiente para resumir o trabalho do historiador, o qual também consiste, além da reconstituição pura do fato bruto, em compreender e organizar analiticamente a realidade abordada:



O fetichismo dos fatos no século XIX era completado e justificado por um fetichismo de documentos. Os documentos eram sacrário do templo dos fatos. O historiador respeitoso aproximava-se deles de cabeça inclinada e deles falava em tom reverente. Se está nos documentos é porque é verdade. Mas o que nos dizem esses documentos? (...) Nada disso significa alguma coisa, até que o historiador trabalhe sobre esse material e decifre-o¹².

Os historiadores positivistas acreditavam ser preciso ver o passado como algo morto, desvinculado do presente, para conseguir uma atitude neutra diante do objeto que estudam.

Para estes historiadores, os fatos se encadeiam por uma relação determinista de causas e efeitos e, nesta visão, a história que escrevem aparece como uma sucessão de acontecimentos isolados, relatando principalmente os feitos políticos de grandes heróis, as batalhas e lutas pelo poder, resumindo a história a um conjunto de situações bélicas.

A visão limitada da abrangência da história por parte da concepção positivista fora combatida na virada do século por teóricos que não aceitaram o enclausuramento da história, apartada das outras formas de conhecimento, mas, sem dúvida a contribuição positivista deve ser entendida como um corte epistemológico na evolução do gênero histórico, não só por comprometer a história com a ciência, mas por gerar um contra-pensamento que possibilitou rever o exato valor, a posição e os objetivos desta disciplina.

¹². CARR. *Op. cit.* p. 18.



Surge, após algumas vozes isoladas, na primeira metade do século XX, a Escola dos Annales, a qual revolucionou a historiografia francesa ao difundir a investigação interdisciplinar (numa resposta aos limites da escola positivista) para que, através do diálogo com as ciências humanas vizinhas, fosse possível apreender o real em toda sua complexidade.

A investigação histórica passara da rigorosa e pouco frutífera compilação positivista à tentativa de alcançar uma concepção totalizante da história, ou seja, de torná-la mais abrangente em todos os seus segmentos.

A História tradicional, episódica, erigida sobre grandes feitos e guerras, é substituída: em lugar da tradicional narrativa de acontecimentos surge uma história-problema.

A Escola dos Annales rejeitara o regime historiográfico anterior e, pela inovação temática, passara a garantir novas visões para a História, reduzida, até então, à descrição de grandes feitos.

2.2 As novidades da Nova História

A "História Nova" ou "Nova História" é uma abordagem interdisciplinar da história que foi introduzida na França através dos *Anais da História Econômica e Social*, revista criada por Marc Bloch e Lucien Febvre que revolucionou a historiografia realizada até então, voltada para o movimento das elites e dos jogos do poder.

Em lugar da idéia positivista de "História como ciência", a qual prevaleceu durante o século XIX, surge a "História como narrativa", voltada para a

*observação detalhada e metódica de um conjunto de aparentes banalidades, como a observação do cotidiano de uma época, de uma localidade - de um personagem, no seu limite -, seu sistema de valores, suas crenças, suas atividades.*¹³

Desta forma, a Escola dos Annales, como ficou conhecido o grupo de historiadores vinculados à revista, tentou transformar a tradicional narrativa de acontecimentos (história factual) numa história-problema, ponto de partida para a análise de todas as atividades humanas e não só da história política.

Publicados a partir de 1929, os anais aparentemente privilegiavam o econômico, *mas esse deslocamento ocorria juntamente com um movimento mais profundo, que renunciava ao discurso em favor da curva*¹⁴. Ao priorizar o lado econômico e o social, o historiador tenta afastar-se daquele tipo de história maniqueísta que julgava os "bons" e os "maus". Combater esta forma de história implicava não só repudiar a "história oficial" mas também a história dita marxista, ambas servindo a ideologias precisas.

Peter Burke¹⁵ distingue três gerações dentro do movimento dos Annales. O primeiro, entre 1920 e 1945, contradiz o antigo regime historiográfico - a velha história - e funda a revista que veiculava o pensamento inovador do grupo. Em uma segunda geração, entre 1945 e 1968, os integrantes do movimento procuravam articular e definir os novos métodos propostos, tendo como expoente o nome de Ferdinand Braudel. A partir de 1968, o movimento adota postura mais aberta mediante às demais correntes historiográficas e abre seu leque de indagações históricas. Aos desbravadores da Nova História, unem-se nomes

¹³. COSTA. IN: REVISTA USP Nº 23. p.5.

¹⁴. FERRO. *A História vigiada*. p. 92.

¹⁵. BURKE. *A Escola dos Annales 1929 - 1989. A revolução francesa da historiografia*.



como os de Paul Veyne, Georges Duby, Jacques Le Goff e Michel De Certeau, alguns dos melhores historiadores da atualidade.

Sendo, a priori, uma resposta ao rigor cientificista que imperou durante o positivismo, a Nova História é ainda uma ciência em marcha¹⁶, mas pode ser definida pelo aparecimento de novas problematizações e de novos métodos que renovam os domínios tradicionais da história. Dentre esta nova visão se encontram os seguintes posicionamentos:

- a) Uma nova concepção de documento;
- b) Um "retratamento" da noção de tempo;
- c) O aperfeiçoamento de métodos de comparativismo.

Uma das tarefas da História Nova diz respeito a revisão da noção de documento: se para os positivistas os documentos são a fonte da verdade histórica, os novos historiadores afirmam que eles não são inocentes. É preciso desestruturar o documento para descobrir sua condição de produção:

o documento não é qualquer coisa que nos foi dada inocentemente, (...) o próprio documento é o produto de uma certa orientação da História, de que devemos fazer a crítica, não só segundo as regras do método positivista, que obviamente continuam a ser necessárias a um certo nível, mas também de uma maneira que eu qualificaria de quase ideológica. Por um lado, se é importante distinguir o documento "falso" do documento autêntico, também é vigente tratar o documento "falso" como um documento "verdadeiro" do período que o produziu. Sobre tudo, é necessário fazer a prova do documento

¹⁶. LE GOFF. *A História Nova*. p.27.



*para reconhecer e explicar o seu caráter sempre mais ou menos "fabricado".*¹⁷

A Nova História propõe tratar o documento "falso" como sendo um indicador cultural, reinserindo-o na documentação histórica. Para tanto o historiador deve estar ciente das condições nas quais os documentos foram produzidos pois sua "verdade" está quase toda nas suas intenções.

O problema, como apontam os novos historiadores, não é contradizer um documento falso, mas interpretá-lo como *um produto complexo da sociedade*.¹⁸

Além de rever a questão da produção do documento, a Nova História também promove uma enorme dilatação do seu campo: busca o documento escrito sem desprivilegiar o documento arqueológico figurativo e o documento oral — entrelaçando-os para interrogar os silêncios da História e explicar suas lacunas.

Quanto ao retratamento da noção de tempo, apontam para a necessidade de demolir a idéia da existência de um tempo único, homogêneo e linear. A perspectiva que os novos historiadores defendem é pesquisar em cada época quem tinha poder sobre o tempo, sua medida e utilização, pois o tempo é também uma construção.

O tempo não se assemelha à antiga idéia de progresso:

já não se trata de um tempo voluntarista, progressista e nítido, que continua sempre a avançar apesar das resistências, mas sim

¹⁷. LE GOFF et al. *A Nova História*. p.34.

¹⁸. *Idem*. *Reflexões sobre a História*. p.88.

*de um tempo que se repete, que evolui em espiral, que tem nós e volta atrás, um tempo manhoso, enganador e cheio de sinuosidade.*¹⁹

A Nova História não se contenta com um tempo linear e extremamente mensurável. O reconhecimento de uma multiplicidade do tempo é necessário porque: *Cada homem encontra-se de fato em redes diversas de tempo durante toda a sua vida e na sua reflexão.*²⁰

Tornando claro que o tempo no qual os homens vivem não é só o que pode ser medido com instrumentos refinados, a Nova História põe em relevo o fato das sociedades históricas também funcionarem com base na memória, forma de tempo subjetivo.

A atividade profissional do novo historiador requer a sabedoria e a sutileza de encontrar meios para datar a memória, tarefa que nem sempre pode ser executada segundo a cronologia tradicional baseada em ano, mês e dia.

A "longa duração", perspectiva difundida por Fernand Braudel, um dos pioneiros da Nova História, baseia-se nas forças profundas da história, as quais só atuam e se deixam apreender no tempo longo, como é o caso dos costumes, das mentalidades e dos sistemas econômicos e sociais.

Apesar da história caminhar mais ou menos depressa, a história de "curta duração" é incapaz de sistematizar e explicar estas mudanças e permanências, contudo é necessário partir do tempo curto para trabalhar com os quadros de longa duração.

¹⁹. DE CERTEAU. *IN: A Nova História*. p.28.

²⁰. LE GOFF. *Reflexões sobre a História*. p.79.



O terceiro ponto apresentado diz respeito ao aperfeiçoamento dos métodos de comparativismo e versa sobre a necessidade de evitar comparações improdutivas que colocam sob o mesmo rótulo realidades tão diversas.

Estes três pontos básicos revelam as diferenças de método da História Nova em relação à história factual. As diferenças, porém, não se resumem em questões metodológicas pois também aparecem no âmbito temático. Esta história é dita nova por abrir seu leque de investigações e propor, como vimos, uma revisão no método histórico.

A inovação temática da Nova História é garantida pela abertura de horizontes, não querendo os novos historiadores reduzir seus objetos à descrição de grandes feitos e de jogos de poder.

Áreas pouco ou nada questionadas até então (como uma história do livro, da saúde mental ou de pesquisas sobre o vestuário) passam a ser focalizadas, sendo escritas em forma de narrativa.

O caminho narrativo eleito para o texto histórico possibilita, na produção historiográfica, a vazão antropológica que os novos historiadores propõem:

*a história tinha sido o campo de legitimação do homem, imperial no seu limite, consoladora no mínimo: ora, que gênero literário serviu, melhor do que a narrativa, a essa tão duvidosa empresa conceitual/valorativa?*²¹

²¹. RIBEIRO. "O risco de uma nova ortodoxia" IN: REVISTA USP n° 23, p.4.



Para a Nova História, entretanto, nem só a forma narrativa e o caráter humano da disciplina aproximam a escrita da história da ficcional. Os novos historiadores acreditam que escrever história é criar histórias:

Ai se representam, como em cena, o "estilo" e os fantasmas do actor, a sua arte de dar crédito ao seu discurso, a sua habilidade de fazer esquecer aos leitores aquilo de que não fala, de fazê-los tomar a parte pelo todo de uma época, de fazer crer, através de todas as manhas da narrativa, que um argumento conta tudo o que se passou. A ilusão narrativa e teatral consiste num passe ilusionista que transforma em discurso sobre o real a fabricação de um texto a partir de restos documentais.

Michel De Certeau²²

A história não é uma dessas artes de conhecimento nas quais, basta ter compreendido o método para poder explicar, é uma arte de produção onde não basta conhecer os métodos: é necessário também talento.

Paul Veyne²³

O passado é, também, ficção do presente (...). O historiador só pode escrever conjugando, nesta prática, o outro que o faz caminhar e o real que ele não representa senão por ficções.

Michel De Certeau²⁴

²². DE CERTEAU. *IN: A Nova História*. p.32.

²³. VEYNE. *Op. cit.* p.256.

²⁴. DE CERTEAU. *A escrita da História*. pp.21-26.



Não há realidade histórica acabada, que se entregaria por si própria ao historiador. (...) Algo dado? Não, algo criado pelo historiador, quantas vezes? Algo inventado e construído com ajuda de hipóteses e conjecturas, por um trabalho delicado e apaixonante.

Jacques Le Goff²⁵

Para estes novos historiadores não há dúvida que o texto histórico é algo construído, inventado, ficcional. Onde estará, então, a verdadeira diferença entre a História e a Literatura? Se são ambas ficções, onde estará o limite que assegura as suas especificidades?

Para Paul Veyne a *história é feita da mesma substância que a vida de cada um de nós*²⁶, mas é necessário que o historiador reencontre a organização natural dos fatos, ou seja, a intriga. A intriga ou o tecido da história *tem a vantagem de lembrar que aquilo que o historiador estuda é tão humano como um drama ou um romance*²⁷.

✱ Assim, as histórias que os historiadores narram são, segundo o historiador Paul Veyne, parciais, em virtude da subjetividade do discurso histórico e da sua conseqüente não-cientificidade.

Por outro lado Paul Veyne afirma que apesar do campo histórico ser completamente indeterminado há uma exigência explícita: *é necessário que tudo o que aí se encontre tenha realmente tido lugar*²⁸. Esta exigência não conclui a questão das fronteiras entre a história e os demais gêneros literários, visto que

²⁵. LE GOFF. *A História Nova*. pp.31-32.

²⁶. VEYNE. *Como se escreve a história*. p.43.

²⁷. *Idem. Ibidem*. p.44.

²⁸. *Idem. Ibidem*. p.25.

mesmo a crônica jornalística ou o romance histórico também articulam "intrigas" verificáveis. Paul Veyne acrescenta: *as únicas fronteiras continuam a ser, por enquanto, as convenções variáveis do gênero*²⁹. Dentre estas convenções estariam a necessidade de compreensão e de explicação dos acontecimentos abordados, aspectos não aplicáveis à Literatura.

Na perspectiva da Nova História as diferenciações entre Literatura e História só são sustentáveis fora do texto, ou seja, mesmo que existam objetivos diferentes e que a recepção seja diferenciada no âmbito da escrita as diferenças inexistem.

2.3 Literatura e História, hoje

Hoje, estudar história implica, como prega a Nova História, o exame entre os diferentes elementos que constituem a vida de uma sociedade, tarefa que só se legitima em seu caráter dialético.

Com isto, a relação entre Literatura e História enquanto produção cresce nos dois lados: tanto a Nova História alcançou êxito editorial em virtude da retomada da narrativa, quanto a literatura, trazendo novamente para suas páginas as tramas da história, brilha com nomes como o de José Saramago e de Alejo Carpentier, produtores do grande processo de releitura de feitos históricos que ocorre neste século.

Com o indiscutível "boom" do romance histórico na atualidade ergue-se, diante dos nossos olhos, a problemática da relação destas disciplinas, em virtude

²⁹. *Idem. Ibidem. p.29.*



da dupla natureza deste tipo de narrativa, alicerçada entre as fronteiras de Literatura e História.

O romance histórico, narrativa entre limites, pertencente à zona de interseção destas duas disciplinas, é, portanto, um dos pontos que dificultam a marcação das fronteiras entre Literatura e História.

Para Maria Teresa de Freitas, autora de um estudo sobre o problema que focaliza a obra de André Malraux³⁰, as semelhanças entre literatura e história mostram-se no caráter humano das disciplinas, mas a autora evidencia que a literatura (e o poder de criação) é *o único meio que o homem possui para escapar à engrenagem da História*³¹.

Em contraponto ao fatalismo da História, Maria Teresa de Freitas vislumbra a capacidade humana da invenção.

Independente da dominância do poder de criação, o fato é que se a relação entre estas duas disciplinas remonta aos tempos iniciais da história, contemporaneamente o problema parece recair sobre a questão do romance histórico, espaço privilegiado que evoca toda a problemática dos limites e interseções entre estas disciplinas.

³⁰. FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história. O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

³¹. *Idem. Ibidem*. p. 87.



1. O romance histórico em questão

Produz-se romance histórico, quando a ação romanesca se entrelaça com fatos passados, comprovadamente ocorridos.

Fábio Lucas

CAPÍTULO II

O romance histórico em questão

Dentro do contexto do romance histórico, afirma Isaías Pessoti:

O que reduz o leitor de ficção histórica, seria, portanto, o prazer lúdico do pensamento delirante, na reinvigoração afetiva do passado, inana a insegurança oníriaca do absurdo e com o renúncio de pleno gozo de sua razão¹².

¹² PESSOTI, Isaías. *Verdades do último temporal*. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 set. 1994. Mito, p.4.

1. O romance histórico em questão

Produce-se romance histórico, quando a ação romanesca se entrelaça com fatos passados, comprovadamente ocorridos.

Fábio Lucas

✕ O romance histórico se firmou como gênero durante o Romantismo, como uma das possibilidades do romance, advindo das transformações ocorridas nos gêneros literários. A sua ascensão no século passado foi marcada pelo critério da história dominante sobre a ficção, para tal a fórmula de Walter Scott apresentava protagonistas ficcionais (as quais não comprometiam o conteúdo histórico da trama) agindo num cenário historicamente erigido e comprovado.

Dentro do contexto do romance histórico, afirma Isaías Pessoti:

O que seduz o leitor de ficção histórica, seria, portanto, o prazer lúdico do pensamento delirante, na revivência afetiva do passado, imune à insegurança ansiógena do absurdo e com a sensação de pleno gozo de sua razão³².

³². PESSOTI. Vantagens do turismo temporal. *Folha de São Paulo*, São Paulo 11 set. 1994. Mais!, p.6.



Na atualidade, no entanto, o romance histórico, ou novo romance histórico, utiliza-se de critérios distintos para sua execução, onde a ficção domina a história.

Assim acontece em *As cidades invisíveis*, nono romance publicado por Italo Calvino em sua longa trajetória literária. Neste romance não é a segurança e o gozo da razão que orientam o leitor. Apesar da matéria histórica (referente à permanência de Marco Polo no oriente) servir de alavanca para a trama literária, o "salto" possibilitado pela narrativa não propicia um pouso seguro no verificável, como ocorria no romance histórico tradicional.

Em verdade, se o romance, como afirma G. Lucáks, *é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da realidade*³³, o romance histórico, subgênero romanesco, também evolui; diferenciando-se da sua condição original.

Se no romance histórico tradicional a história saltava aos olhos do leitor em cenários, datas e fatos constatáveis, de maneira a apresentar um passado acabado, nos moldes do novo romance histórico a construção do passado é algo vivo, diferente das aventuras consumadas e inofensivas do romance em que a história figurava meramente como pano-de-fundo.

Para definir o novo romance histórico³⁴, Seymour Menton sistematiza as características que costumam povoar estes romances a partir da noção de impossibilidade de verificar ou descobrir a incontrovertida verdade histórica, ou

³³. LUCÁKS. *Teoria do Romance*. p. 402.

³⁴. Categoria proposta por Seymour Menton em "Christopher Columbus and the New historical Novel" e defendida por Maria Moreira no artigo "A Harpa e a Sombra: Cristovão Colombo na Partitura de Alejo Carpentier" IN *REVISTA LETRAS* N° 6 - pp.59- 79.



seja, o romance histórico também foi modificado a partir da constatação de que a história não é tão científica quanto pensavam os positivistas.

Segundo o referido artigo, os pontos que caracterizam o novo romance histórico, desenvolvido a partir da década de setenta, são:

1. conhecimento da imprevisibilidade da história, onde os mais absurdos e inesperados acontecimentos podem ocorrer;
2. consciência de distorção da história, que se opera por omissões, exageros e anacronismos;
3. utilização de renomadas figuras históricas como personagens em substituição a protagonistas ficcionais;
4. caracterização da metaficção pela inclusão dos comentários do narrador sobre o processo de criação de seu próprio texto, explicitamente incluída no discurso ficcional ou marcada pela utilização de notas de rodapé apócrifas;
5. exploração da intertextualidade, na acepção de que todo texto é construído como um mosaico de citações; todo texto é a absorção ou a transformação de um outro já existente;
6. presença do palimpsesto, ou reescrita de um outro texto.

Esses tópicos caracterizam o novo romance histórico, muito embora seja difícil avaliar a extensão definitiva deste subgênero romanesco em virtude da proximidade temporal com esta literatura ainda emergindo, em estado gerúndio, mas significativa através dos nomes de: José Saramago, Alejo Carpentier, Mario Vargas Ilosa, João Ubaldo Ribeiro e Italo Calvino, dentre outros.

* Os tópicos apresentados por S. Menton ganham sentido na leitura de *As cidades invisíveis*, romance onde História e Literatura estão bastante aproximadas, mas que não se submete aos moldes do romance histórico tradicional.

Em sintonia com os pressupostos do novo romance histórico, vejamos, em separado, cada tópico arrolado em relação a este romance de Italo Calvino, onde o referente histórico não se dissocia de seu valor estético.

* Em primeiro lugar, *As cidades invisíveis* lida com a porção ficcionalizada oriunda da história. Conta detalhes e diálogos sem pretensão de "verdade", mas que se desenvolvem de acordo com o critério da imprevisibilidade da história, ou seja, ficcionalizando dados a partir do conhecimento de que mesmo na história o improvável acontece.

* Desta forma, constrói-se também a partir da "consciência de distorção da história", formalizando em seu texto literário as mesmas omissões e exageros da história e, sobretudo, pela comunhão do anacronismo e do anatopismo, que geram o estranhamento do texto. O "turismo temporal" proporcionado neste romance abarca paisagens heteróclitas que não encontram lugar em nenhum atlas, gerando um estranhamento tanto geográfico quanto temporal: as cidades descritas, todas com nomes de mulher parecem ser tecidas por fios dum Oriente fabuloso mesclados aos medos e anseios comuns às megalópolis contemporâneas. Este anacronismo, ou seja, a sensação de que o tempo está "fora dos eixos" em comunhão com o anatopismo, sensação do espaço "fora do lugar" levam o leitor a transitar pela história da qual Marco Polo fez parte, sem perder o referente do "agora" e do "aqui", causando, após o estranhamento inicial, uma maior identidade entre leitor e personagens, abrindo o caminho para o novo romance histórico.

✕ Outra marca deste novo romance é a utilização de figuras históricas no lugar de personagens ficcionais, como acontece com Marco Polo e Kublai Khan.

A caracterização da metaficção, quarto item da sistematização proposta por S. Menton, também é aplicável ao romance em questão, e se torna clara, por exemplo, ao momento, no romance, analisado no decorrer do trabalho, em que Marco Polo apresenta o futuro e afirma *quem me ouve retém somente as palavras que deseja* e, em seguida, *Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido*, explicações sobre a própria narrativa que tece (ambas retiradas da página 123).

✕ Os tópicos finais, remetem à questão da intertextualidade e do palimpsesto, ambos relacionados, em *As cidades invisíveis*, à escrita de *O Milhão*, obra em que o próprio Marco Polo conta suas viagens pelo oriente. A intertextualidade evidente deste romance de Calvino comprova o palimpsesto, ou reescrita de um outro texto, promovendo uma visão nova, mas essencialmente paralela ao texto original - aspectos que serão retomados posteriormente.

Cabe iniciar, para uma reflexão mais demorada, a viagem por estas cidades, invisíveis apenas para quem não admite os limites indissociáveis da realidade e da ficção.

1. *As cidades invisíveis*: primeiros passos para uma viagem

A estratégica opção discursiva pela história curta, pela concisão e pela brevidade traduz-se na ciência, no mito e na literatura pela busca de micro-sistemas de significação e informação que, mais uma vez seguindo a lição de Borges, possa conter todo o universo: "sonho inúmeras cosmogonias, sagas e epopéias contidas nos desenhos de um apigrama."

CAPÍTULO III

Walter Melo Miranda

***As cidades invisíveis*: primeiros passos para uma viagem**

O romance *As cidades invisíveis* é composto por inúmeros esquemas que estruturam a narrativa composta por histórias curtas. Estas ordenações, no entanto, não são específicas deste romance, pois pertencem ao universo literário de Italo Calvino, o qual declara:

Queria lhes falar da minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma ideia de limite, de medida...²⁵

²⁵ CALVINO. *Sete propostas para o próximo milênio*, p. 82.

1. *As cidades invisíveis*: primeiros passos para uma viagem

A estratégica opção discursiva pela história curta, pela concisão e pela brevidade traduz-se na ciência, no mito e na literatura pela busca de micro-sistemas de significação e informação que, mais uma vez seguindo a lição de Borges, possa conter todo o universo: "sonho imensas cosmogonias, sagas e epopéias contidas nas dimensões de um epigrama."

Wander Melo Miranda

O romance *As cidades invisíveis* é composto por inúmeros esquemas que estruturam a narrativa composta por histórias curtas. Estas ordenações, no entanto, não são específicas deste romance, pois pertencem ao universo literário de Italo Calvino, o qual declara:

Queria lhes falar da minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma idéia de limite, de medida...³⁵

³⁵. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p.82.



Desvendar os inúmeros esquemas que constroem estas Cidades não é tarefa fácil. Vejamos a seguir uma tentativa de apresentação formal do conjunto esquemático deste romance.

O enredo é composto por nove blocos narrativos. Cada bloco específico é iniciado e finalizado pelo diálogo entre Marco Polo, o narrador das Cidades, e Kublai Khan, ouvinte atento que deseja informações sobre seu vasto império. Entre o diálogo que inicia e o que finaliza cada bloco ou capítulo aparecem um número específico de cidades. Tanto o primeiro quanto o último capítulo contém dez cidades e os sete capítulos intermediários contém cinco cidades cada um, formando, ao todo, o conjunto das cinquenta e cinco cidades que integram o romance.

Todas as cidades vêm precedidas por títulos, os quais se dividem em: *As cidades e a memória*; *As cidades e o desejo*; *As cidades e os símbolos*; *As cidades delgadas*; *As cidades e as trocas*; *As cidades e os olhos*; *As cidades e o nome*; *As cidades e os mortos*; *As cidades e o céu*; *As cidades continuas* e *As cidades ocultas*.

Cada um destes sintagmas intitula cinco cidades ao todo, que aparecem embaralhadas dentro dos nove blocos narrativos.

O primeiro e o nono bloco, os quais agrupam um número maior de cidades, dez cada um, apresentam cidades com quatro tipos de títulos diferentes.

Os demais blocos são formados, cada um, por cinco tipos de cidades com títulos diferenciados, ou seja, não há repetição de cidades nestes blocos intermediários. Além disso, notamos que, nestes blocos, as cidades se organizam dentro de um esquema de títulos fixo (5-4-3-2-1), ou seja, cada bloco sempre se

inicia com um tipo de cidade que aparece pela quinta vez, seguida de uma cidade que aparece pela quarta vez... até uma cidade que aparece pela primeira vez.

Já o esquema organizacional do primeiro e do nono bloco de *As cidades invisíveis* é bem mais complexo: No primeiro bloco não ocorre a repetição de uma cidade até a sua quinta aparição, ao passo que no último (ou nono) bloco não aparece nenhum tipo de cidade pela primeira vez.

Numa leitura em paralelo, seria preciso unir o primeiro ao nono bloco para uma possível esquematização semelhante àquela encontrada nos blocos intermediários.

Assim, fim e início atados parecem apontar para a circularidade do texto (e do mundo) e propor diferentes roteiros (e viagens) através de um índice que aponta um percurso ou mapa a ser percorrido:

ÍNDICE

1 ...	9
As cidades e a memória 1	11
As cidades e a memória 2	12
As cidades e o desejo 1	13
As cidades e a memória 3	14
As cidades e o desejo 2	16
As cidades e os símbolos 1	17
As cidades e a memória 4	19
As cidades e o desejo 3	21
As cidades e os símbolos 2	23
As cidades delgadas 1	24
...	25
2 ...	27
As cidades e a memória 5	30
As cidades e o desejo 4	32

	As cidades e os símbolos 3	34
	As cidades delgadas 2	36
	As cidades e as trocas 1	38
	...	41
3	...	43
	As cidades e o desejo 5	45
	As cidades e os símbolos 4	47
	As cidades delgadas 3	49
	As cidades e as trocas 2	51
	As cidades e os olhos 1	53
	...	55
4	...	57
	As cidades e os símbolos 5	59
	As cidades delgadas 4	61
	As cidades e as trocas 3	62
	As cidades e os olhos 2	64
	As cidades e o nome 1	65
	...	67
5	...	69
	As cidades delgadas 5	71
	As cidades e as trocas 4	72
	As cidades e os olhos 3	73
	As cidades e o nome 2	74
	As cidades e os mortos 1	76
	...	79
6	...	81
	As cidades e as trocas 5	83
	As cidades e os olhos 4	85
	As cidades e o nome 3	87
	As cidades e os mortos 2	89
	As cidades e o céu 1	91
	...	93
7	...	95
	As cidades e os olhos 5	97
	As cidades e o nome 4	98
	As cidades e os mortos 3	101
	As cidades e o céu 2	103
	As cidades contínuas 1	105

...	109
8 ...	111
As cidades e o nome 5	114
As cidades e os mortos 4	116
As cidades e o céu 3	117
As cidades contínuas 2	118
As cidades ocultas 1	119
...	121
9 ...	123
As cidades e os mortos 5	127
As cidades e o céu 4	130
As cidades contínuas 3	132
As cidades ocultas 2	134
As cidades e o céu 5	136
As cidades contínuas 4	138
As cidades ocultas 3	140
As cidades contínuas 5	142
As cidades ocultas 4	144
As cidades ocultas 5	146
...	149

Sem dúvida, o esquema que o índice sugere não é aleatório, representa um mapa a ser descoberto, podendo ser composto e recomposto segundo o desejo pessoal de cada viajante, de cada leitor.

Em relação aos títulos, a seleção também não aparenta ser aleatória, mas articulada conforme uma escolha precisa de vocábulos nominais (memória, desejo, símbolos, trocas, nome, mortes e céu), que veiculam o conteúdo que compõem o sentido das cidades, e de vocábulos adnominais (delgadas, contínuas, ocultas), ligados aos aspectos formais que desencadeiam o conjunto destas cidades. Deste modo, os títulos são formados por dois tipos de sintagmas, os aditivos e os adjetivados, ambos iniciados pela designação *As cidades*, que dão o tom de conjunto.

Pela leitura do conjunto das cidades, no entanto, notamos que a relação entre o conteúdo das cidades e o título que comportam é sempre combatida dentro das descrições de cada cidade.

Como exemplo, avaliemos as cinco cidades que compõem o quadro *As cidades e o nome* e que são, respectivamente, Aglaura, Leandra, Pirra, Clarisse e Irene.

Em todas as cinco cidades aparece uma disjunção, ou seja, uma anomalia na relação existente entre o nome e a cidade em si, pois a descrição da cidade acaba sempre por pôr em dúvida o nome que cada cidade possui:

... nada do que se diz a respeito de Aglaura é verdadeiro (...) os habitantes sempre imaginam habitar numa Aglaura que só cresce em função do nome Aglaura e não se dão conta da Aglaura que cresce sobre o solo. (pp.65-66).

A verdadeira essência de Leandra é argumento para intermináveis discussões... (p. 75).

A cidade sobre o golfo também está lá, com a praça fechada em torno do poço, mas não posso mais chamá-la com um nome, nem recordar como pude dar-lhe um nome que significa algo totalmente diferente. (p. 88).

Quanto mais se estabelecia triunfantemente no lugar e com o nome da primeira Clarisse, mais a nova cidade parecia afastar-se desta. (p. 99).

A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene. (p.115).

Em sua análise de *As cidades invisíveis*, contida em *Todas as cidades, a cidade*, é Renato Cordeiro Gomes quem fala em "disjunção", ou especificamente, na separação entre *a cidade e o discurso que a descreve*.³⁶ Mesmo que por caminhos diferentes, o fato é que todas as cidades contêm o germe da disjunção em relação ao nome que possuem: em Aglaura há a disjunção entre a cidade que se mostra e o nome que possui; em Leandra a disjunção está presente nas diferentes interpretações sobre a essência da cidade suscitadas a partir de seu nome; em Clarisse a disjunção se mostra através das inúmeras cidades que se formam no decorrer das eras e que são usurpadoras dos nomes de cidades que as precederam; em Pirra é a distância entre o nome e a cidade em si que marca a disjunção; em Irene as diferentes recepções possíveis para quem pertence a cidade possibilitam o questionamento sobre um único nome que abarque tantas vivências distintas, marcam a disjunção.

Todas estas diferenças que ocorrem entre a cidade e, neste caso, o nome que possui, acontecem também com os demais títulos o que sugere uma narrativa em negação ou uma descrição ao contrário do que vai sendo contado, assim como no sintagma *As cidades invisíveis*, que intitula o romance, em que o adjetivo, de alguma forma, nega ou oculta o que está por vir.

³⁶. GOMES. *Op. cit.* p.50.

✧ Entendendo a cidade como palco da História, a noção de descrição em negativo se alarga, pois o que passa a ser contado é a anti-história, ou melhor, a história desconstruída, desmitificada, a *cronistória do caos*³⁷, ao invés da aparente ordem que ronda a escrita da História tradicional e suas "verdades".

✧ As cidades invisíveis, deste modo, são aquelas que Polo descreve ao imperador mongol após percorrer o oriente em missão oficial: cidades que não se pode ver, a não ser através do fio invisível ou fluxo narrativo que tece os relatos do veneziano Marco Polo.

O romance é estruturado sobre duas formas narrativas: a do diálogo e a da descrição (distinguidos tipograficamente³⁸) e se completa justamente pelos fios lançados entre estas duas formas que, tecidas, transformam-se num enredo aparentemente simples, dentro dos moldes da narrativa como *forma artesanal de comunicação*.³⁹

Segundo Walter Benjamin, no ensaio "O narrador", o viajante-marineiro é, ao lado do camponês sedentário, o primeiro mestre na arte de narrar:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A

³⁷. Expressão utilizada por Giuseppe Bonura (vide bibliografia) para sintetizar o conteúdo histórico de *As cidades invisíveis*.

³⁸. Tanto no original quanto na tradução, os diálogos se apresentam em itálico, ao passo que as descrições das cidades aparecem em romano moderno.

³⁹. BENJAMIN. IN: "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" IN: —. *Magia e Técnica, Arte e Política*. p.205.

figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante.⁴⁰

Em *As cidades invisíveis*, o narrador-marinheiro é encarnado por Marco Polo, restaurando, assim, o narrador da tradição oral:

O escritor italiano reedita este tipo de narrador na figura de um viajante costumaz, Marco Polo, que retira da experiência de suas andanças o que narra a Kublai Khan que, por sua vez, incorpora ao império - sua própria experiência - aquilo que ouve. A relação de diálogo entre eles patenteia o jogo narrativo que faz as falas circularem.⁴¹

Além do narrador Marco Polo, as partes dialogadas (em discurso direto) são emolduradas pela figura de um narrador heterodiegético que acrescenta informações à trama.

⁴⁰. IDEM. *IBIDEM*. pp. 198-199.

⁴¹. GOMES. *Todas as cidades, a cidade*. p.43.



➤ Neste contexto, os diálogos e a interferência deste narrador externo e onisciente fornecem ao romance a consciência do tempo (matéria imprescindível a todo romance) que transcorre enquanto o imperador passeia em seus jardins de magnólias ouvindo as precisas e minuciosas descrições de Marco Polo.

A parte das descrições é formada pelo conjunto das cinquenta e cinco cidades que compõem, ao lado dos diálogos, o corpo do romance.

As mirabolantes cidades descritas, que assemelham-se a apólogos ou poemas em prosa, apesar de serem tão diversas entre si apresentam identidades indiscutíveis: *Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para a outra não envolvesse uma viagem, mas uma mera troca de elementos.* (p.43).

De fato, as cidades ficcionais apresentadas ao Khan por Marco Polo são como labirintos para o leitor se encontrar e se perder:

Há tanto tempo caminhamos por estas ruas, eu e as cabras, e não conseguimos sair... (p.139).

A pergunta que agora começa a corroer a sua cabeça é mais angustiante: fora de Pentesiléia existe um lado de fora? Ou por mais que você se afaste da cidade, nada faz além de passar de um limbo para outro sem conseguir sair dali? (p.143).

O conceito de labirinto neste texto literário de Calvino pode ser concebido como imagem do mundo físico e do mundo psíquico, isto é, como imagem da existência:

*Nel labirinto ci si può perdere, ma se, come Teseo, si riesce a percorrere le sue vie tortuose e trovare l'uscita, si può raggiungere la conoscenza di una verità ideale o esistenziale.*⁴²

A busca por esta "verdade" que ronda as páginas do romance está ligada à mesma busca por um significado que acrescente sentido ao mundo contemporâneo. Assim, em *As cidades invisíveis* a idéia de labirinto figura principalmente sobre o plano temático: *Le città immaginarie costituiscono moltissime e in parte diversissimi labirinti in miniatura*⁴³; sem deixar de aparecer sob a forma de construção, combinação e ordem geométrica, ou seja, representando, a estrutura labiríntica no plano formal.

Por outro lado, a leitura como percurso labiríntico, como explica Ulla Mussara Schoeder, se situa fora do romance: entre o texto e o leitor real.

Todas as labirínticas cidades do romance vêm precedidas por um título, conforme já mencionamos, que orienta, porém de modo vago⁴⁴, a espécie de cidade a ser descrita.

⁴² SCHOEDER. "Italo Calvino e il pensiero del labirinto" IN: CHIMIRRI. *Italo Calvino tra realtà e favola*. p.136.

⁴³ Idem. *Ibidem*. p.147.

⁴⁴ "Vago", em italiano, "significa também gracioso", como explica o próprio Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, p.73: "a palavra 'vago' traz consigo uma idéia de movimento e mutabilidade, que se associa em italiano tanto ao incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável."

O estudo crítico de Giuseppe Bonura sobre *As cidades invisíveis*, aponta explicações interessantes sobre cada um dos números obtidos nas páginas do romance, apesar de apontar Calvino como escritor que não se limita a esquemas medíocres:

I nove capitoli rappresentano il corpo umano (la testa, le braccia, il torace, gli organi della riproduzione e le gambe). Crediamo quindi che non sia arrischiato affermare che il numero cinque simboleggi i cinque sensi. (Tra l'altro, i dialoghi in corsivo sono "diciotto", ovvero il doppio di nove, ovvero il corpo e lo spirito.)⁴⁵

Independente de se relacionar ao corpo humano ou não, o corpo do romance fora construído dentro da *tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas*, como explica o próprio Calvino no seu estudo teórico intitulado *Seis propostas para o próximo milênio*:

*Outro símbolo, ainda mais complexo, que me permitiu maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas, foi o da cidade. Se meu livro *Le città invisibili* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está*

⁴⁵. BONURA. *Invito alla lettura di Calvino*. p.84.



*próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas.*⁴⁶ (grifo nosso).

Realmente em *As cidades invisíveis* o percurso em jogo poderá assumir diferentes roteiros, podendo ser composto e recomposto seguindo o fio da viagem única que cada leitor traça, articulando suas próprias viagens, sua própria memória. Pois é justamente pela memória que são construídas as cidades que Polo descreve ao melancólico Khan:

*Em suas viagens, Marco Polo mobiliza os mecanismos da memória. Assim "ao encontrar as belezas de uma cidade, já as conhece, por tê-las visto em outras cidades"(p.11). Uma cidade faz compreender outra: "quanto mais [ele] se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes, melhor compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar lá (...)" (p.28). Por esta ótica, vai se insinuando Veneza, a origem, que se mostrará irrecuperável.*⁴⁷

As cidades, portanto, tendem a assumir, apesar das suas inquietantes diversidades, a forma da cidade natal do viajante: Veneza. Fazendo de todas as cidades, a única possível:

⁴⁶. CALVINO. *Op. cit.* pp.85-86.

⁴⁷. GOMES. *Op. cit.* p.45.

Confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem formas, preenchida pelas cidades particulares. (p.34).

Em seu já citado estudo sobre *As cidades invisíveis*, Giuseppe Bonura declara que o sentido do romance coincide com a metade exata do livro, onde situa-se precisamente o diálogo no qual Polo confessa ao Gran Khan que todas as mirabolantes cidades do seu interminável império; outras não são que Veneza:

— *Fala-me de outra cidade - insistia.*

— ... *O viajante põe-se a caminho e cavalga por três jornadas entre o vento nordeste e o noroeste... - prosseguia Marco, e relatava nomes e costumes e comércios de um grande número de terras. Podia-se dizer que o seu repertório era inexaurível, mas desta vez foi ele quem se rendeu. Ao amanhecer, disse: - Sire, já falei de todas as cidades que conheço.*

— *Resta uma que você jamais menciona.*

Marco Polo abaixou a cabeça.

— *Veneza - disse o Khan.*

Marco sorriu.

— *E de que outra cidade imaginava que eu estava falando?*

O imperador não se afetou.

— No entanto, você nunca citou o seu nome.

E Polo:

— Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.

— Quando pergunto das outras cidades, quero que você me fale a respeito delas. E de Veneza quando pergunto a respeito de Veneza.

— Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza.

— Então você deveria começar a narração de suas viagens do ponto de partida, descrevendo Veneza inteira, ponto por ponto, sem omitir nenhuma das recordações que você tem dela.

A água do lago estava encrespada; o reflexo dos ramos do antigo palácio real dos Sung fragmentava-se em reverberações cintilantes como folhas que flutuam.

— As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se - disse Polo. — Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco. (p.82). (grifo nosso).

Ao confrontar-se com sua própria resposta, o viajante veneziano recupera sua historicidade anulada até então pelo contexto fabuloso de suas descrições.

Ainda este diálogo "retira Marco Polo das cidades imagináveis", como explica Renato Cordeiro Gomes: *e fá-lo 'retornar' à terra natal, remove-o das margens para o centro, da fábula para a história, da esfera da fantasia e da invenção para a Veneza do século XIII.*⁴⁸

Guiados por Marco Polo, nós, leitores, personificados por Kublai Khan, percebemos que toda viagem transcorre nos labirintos da memória, a qual repete incansavelmente um modelo perdido e recalcado que retorna nas descrições de Marco. Deste modo, Veneza multiplica-se na série das cidades invisíveis:

*A cidade jamais mencionada é, entretanto, ancoragem de todas as outras que ganham sentido num espaço da mente, espaços ficcionais que parecem livres e ilimitados, gerando a possibilidade de construir um repertório inexaurível.*⁴⁹

Não se finda, por conseguinte, este "repertório inexaurível" após a constatação de que todas as cidades textuais do conjunto narrativo de Marco Polo são muito distantes da "verdade" que buscava o Khan sobre o seu império tão grandioso que se tornara inacessível.

Se o tédio do imperador só se desfaz pelos relatos fabulosos de Marco Polo, sabemos que é menos por mostrar-lhe (nos) todas as incontáveis maravilhas do seu império, *mas pelas respostas que elas (as cidades) dão às nossas perguntas* (p.44).

⁴⁸. GOMES. *Op. cit.* p.59.

⁴⁹. *Idem. Ibidem.* p.58.



Talvez por isso, mesmo após o esclarecimento sobre Veneza não se conclua a linguagem poética usada na descrição das cidades. O que ocorre, no entanto, é que à medida que o romance caminha para o final mais as cidades (como ocorre exemplarmente no último capítulo) assemelham-se aos horrores das cidades que habitamos: cemitério de ilusões, espaço sem horizontes, explosão demográfica avistada, formada pela ausência de espaços verdes e por infindáveis periferias, gerando disputas entre homens e ratos, democratizando injustiças... tudo emergindo para que nos certifiquemos das inevitáveis relações com as cidades que habitamos e que *formamos estando juntos* (p.150).

Se o último diálogo do romance é marcado, *a priori*, por uma conclusão anti-histórica, como afirma Giuseppe Bonura, esta impressão se desfaz rapidamente quando Polo, concluindo, reconhece a necessidade de abrir espaço dentro do mundo dos viventes: *Cioè dare agli autentici valori umani lo "spazio" perché si realizzino nella "storia"*⁵⁰:

— O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (p.150).

⁵⁰. BONURA. *Op. cit.* p.86.



O romance, desta maneira, além de viajar por terras longínquas e desconcertantes, com ares de um oriente tal como aquele que Polo presenciara realmente, também se remete ao tempo da enunciação e funde nestas paisagens anatópicas duas Histórias precisas: mundo em que vive o autor e mundo das personagens, servindo também como roteiro para outro tipo de viagem: daquela que parte da sua própria escritura e se volta, numa viagem intertextual, sobre a narrativa d'*O Milhão*, escrito por Marco Polo tantos séculos atrás...

1.1 Rotas cruzadas, viagens intertextuais

*lendas vindas
das terras lindas
de orientes findos*

*me façam feliz
feito esta vida não faz*

Paulo Leminski

*Il modello dichiarato delle Città invisibili è infantti Il milione, como afirma Cristina Benussi, naturalmente rifatto in chiave novecentesca, e quindi testimonianza a di spazi mentali e nongeografici*⁵¹.

O Milhão ou *Livro Das Diversidades e Maravilhas do Mundo* ou *As viagens de Marco Polo* foi escrito em fins do século XIII, após Marco Polo ter permanecido por vinte e cinco anos em terras orientais.

⁵¹. BENUSSI. *Introduzione a Calvino*. p.126.



Conforme as informações contidas em enciclopédias e livros de história geral, quando retornou a Veneza, Polo incorporou-se à frota que combatia na guerra contra Gênova, rival no comércio mediterrâneo. Preso, permaneceu no cativeiro pelo período de dois anos. Durante este tempo ditou ao seu companheiro de cela, Rusticiano de Pisa, o relato de suas viagens.

Como consta na apresentação não assinada da edição portuguesa d'*O Milhão*⁵², o livro ficou sendo conhecido como um romance de aventuras fantásticas e inacreditáveis:

De facto, para a Europa medieval, onde as maiores cidades raro atingiam a cifra dos cem mil habitantes, e onde as escassas moedas das fortunas pessoais e nacionais eram facilmente contáveis, a existência de cidades com três ou quatro milhões de almas, de templos de ouro e pedrarias, de grandes pontes, canais, bibliotecas e museus, era considerada pertencente ao domínio de pura fantasia. Só hoje se sabe que o aventureiro não exagerava nem mentia.

Após uma breve explicação sobre a viagem até os reinos pertencentes ao imperador Khan, da forma como foram (Marco Polo, seu pai e um tio) por ele recebidos, do tempo que ali permaneceram e de como retornaram a Veneza no ano de 1296, "começa a descrição do livro propriamente dito".

O assunto referido é o relato organizado das localidades que conhecera, mas mesmo na parte inicial, anterior à descrição das cidades, já é possível

⁵². Vide bibliografia.

entrever alguns dados utilizados por Calvino e que estão na escritura original. Vejamos:

(Marco Polo) Havia ouvido dizer, repetidas vezes, que, quando o Gran-Khan enviava mensageiros às diferentes partes do mundo e êstes não sabiam referir-lhe mais do que o objecto da missão para que haviam sido mandados, alcunhava-os de nêscios e ignorantes, pois mais lhe aprazia ouvir falar sôbre os costumes e curiosidades das côrtes estrangeiras, do que sôbre as notícias relativas ao pretexto com que os enviara. E Marco, que conhecia isto, esmerou-se em contar ao Gran-Khan quantas novidades e coisas estranhas e curiosidades havia visto, no decorrer da sua embaixada.⁵³

Em línguas incompreensíveis para o Khan, os mensageiros referiam notícias ouvidas em línguas que lhes eram incompreensíveis: desse opaco espessor sonoro emergiam as cifras arrecadadas pelo físico imperial, os nomes e os patronímicos dos funcionários depostos e decapitados, as dimensões dos canais de irrigação que os rios magros nutriam em tempos de seca. Mas, quando o relatório era feito pelo jovem veneziano, entre o imperador e ele estabelecia-se uma comunicação diferente. (p.25).

Como podemos perceber, as informações contidas em *O Milhão* são a base para a ficção de *As cidades invisíveis*. Partindo da história contada pelo

⁵³ POLO. *O Milhão*. p.32.



próprio Polo, Italo Calvino recria o contexto dos encontros entre o veneziano e o Gran Khan e o relato das cidades.

Revivendo o passado, Calvino viaja pelo império da linguagem combinando elementos da imaginação com os da História, transformando paisagens e personagens históricos em pura ficção, sem perder, no entanto, o fio invisível que une as duas narrativas. Vejamos como ocorre esta transformação na descrição das cidades:

*Reza o documento que a cidade de Quinsai tem cerca de cem milhas de circunferência, 12.000 pontes de pedra, pelos arcos das quais passam as maiores embarcações; as de menores dimensões passam por baixo das pontes mais pequenas. Não é para admirar que tenha tantas pontes, pois está construída sobre a água e para ali se transitar são necessárias estas pontes.*⁵⁴

Ao chegar a Filide, tem-se o prazer de observar quantas pontes diferentes entre si atravessam os canais: pontes arqueadas, cobertas sobre pilares, sobre barcos, suspensas, com os parapeitos perfurados (...) (p.85).

Além desta semelhança entre a histórica Quinsai e a ficcional Filide, em outras cidades narradas é possível perceber com mais intensidade como Italo Calvino recria suas cidades radicalizando as informações contidas em *O Milhão*:

⁵⁴. POLO. *Op. cit.* pp.233-234.



Quando nasce uma criança, na província de Mangi, os pais inscrevem-na num registro, onde figura o dia, o lugar e a hora do nascimento, e sob que signo, planeta e constelação veio ao mundo. De modo que, conhecendo cada um o dia do seu nascimento, podem os astrólogos aconselhá-los, quando queira empreender viagem, pois tais astrólogos são muito sábios, avisados e práticos em feitiços diabólicos, de forma que previnem os homens do que pode mudar o seu destino, e eles crêem-nos de boa fé.⁵⁵

Convocados para ditar as normas para a fundação de Perinzia, os astrônomos estabeleceram a localização e o dia segundo a posição das estrelas, traçaram as linhas cruzadas do decumano e do cardo orientadas uma como o curso solar e a outra como o eixo em torno do qual giram os céus, dividiram o mapa segundo as doze casas do zodíaco de modo que cada templo e cada bairro recebesse o influxo correto das constelações oportunas, fixaram o ponto da muralha no qual abriram as portas a fim de que uma enquadrasse um eclipse lunar nos próximos mil anos. Perinzia - asseguraram - espelhará a harmonia do firmamento; a razão da natureza e a graça dos deuses determinaram o destino dos habitantes. (p.130).

Radicalizando as descrições de Polo, Italo Calvino apresenta aos olhos do século XX uma leitura poética d'*O Milhão*, que fora recebido como sendo um fantasioso romance de aventuras.

⁵⁵. POLO. *Op. cit.* p.237.



As cidades descritas em *O Milhão* pareceram aos olhos do século XIII como um audacioso e imaginoso conjunto de lendas, apesar de ser apresentado como relato fiel, assim como consta na primeira página do livro, sobre as

*grandes maravilhas e curiosidades do nobre Armênio e da Pérsia dos tártaros e da Índia e diversas outras províncias; assim as descreve o nosso livro e vo-las explicará, clara e ordenadamente, como as conta Marco Polo, sábio e nobre cidadão de Veneza, tal como as viram seus olhos mortais.*⁵⁶

Italo Calvino, no entanto, não pretende compor um romance crível, dentro dos moldes do romance histórico, mas ao usar as viagens de Marco Polo como tema ficcional instaura mais um elo entre Literatura e História.

Fazendo ficção (*As cidades invisíveis*) a partir de uma narrativa memorialista (*O Milhão*) que pretende ser um documento verídico sobre a História, ou seja, sobre a permanência de Marco Polo no império de Kublai Khan, Italo Calvino mescla nesta narrativa tanto "o lado épico da verdade", difundido nas narrativas mais primevas, quanto "o sentido da vida", argumento para o romance moderno, segundo Walter Benjamin.

Até que ponto, porém, as ficcionais cidades invisíveis podem ser lidas como sendo uma espécie de narrativa histórica?

⁵⁶. POLO. *Op. cit.* p.17.



1.2 Crêr ou não crêr, eis a questão...

*A verdade, se ela existe,
Ver-se-á que só consiste
Na procura da verdade,
Porque a vida é só metade.*

Fernando Pessoa

O romance de Calvino se inicia com uma referência explícita à questão da credibilidade:

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que qualquer outro de seus enviados ou exploradores (p.9). (grifo nosso).

Kublai Khan e Marco Polo representam, como explica Cristina Benussi, *le categorie contrapposte della mente umana*⁵⁷, o diálogo entre eles, desta maneira, reflete a tensão entre racionalidade classificatória e a sensibilidade inventiva, ou melhor, entre a razão e a imaginação.

Em última instância a dúvida do imperador em relação aos relatos de Marco Polo pode ser compreendido como alegoria da desconfiança da História em face a Ficção.

⁵⁷. BENUSSI. *Op. cit.* p.126.



Esta desconfiança entre estas disciplinas que vai cedendo com o advento da Nova História, existiu em larga escala durante o reinado do Positivismo.

Se para a história positivista descrever verdadeiramente a realidade era inquestionável, hoje sabemos que em todo discurso de pretensão realista, o *"real" nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente.*⁵⁸

A História não é descrição da verdade, mas uma narração analítica do passado dificultada pelas lacunas que os documentos não preenchem. Não cabe à História, nem à Literatura lidar com o conceito de verdade. A estas disciplinas estão ligados os respectivos conceitos de veracidade e verossimilhança, como mencionados anteriormente.

No entanto, apesar de ambas compartilharem do gênero narrativo e pertencerem ao sistema das relações sociais e seu caráter humano, diferem em suas especificidades: o texto narrativo literário privilegia seu caráter inventivo mesmo quando sua fábula se remete a um contexto histórico, por sua vez o texto histórico *pode ser enfadonho sem ser desvalorizado*⁵⁹, ou seja, é uma narrativa de acontecimentos que privilegia o método e a análise em detrimento do estilo e da arte que promove.

A dúvida inicial que abre *As cidades invisíveis*, crêr ou não crêr nos relatos do visionário Marco Polo, serve já como apresentação de um romance que apesar de revisitar um ambiente histórico, não assegura um "pouso seguro no verificável". Onde, então, estará a História dentro do romance? Será a História meramente um argumento para a aventura da linguagem?

⁵⁸. BARTHES. *O rumor da língua*. p.156.

⁵⁹. VEYNE. *Como se escreve a história*. p.21.

1. Tornando a História visível

anche la fantasia è un prodotto storico

Giuseppe Bonura

CAPÍTULO IV

Tornando a História visível

— O seu tabuleiro, senhor, é uma marchetaria de duas madeiras: abeto e bordo. A taca sobre a qual se fixou o seu olhar iluminado foi extraída de uma camada do tronco que cresceu num ano de estiozen. Observe como são dispostas as fibras. Aqui se percebe um nó apenas esboçado: um broto tentou dispor-se num dia de primavera precoce, mas a geada natural obrigou-o a desistir. — Até então o Grande Khan não se dava conta de que o estrangeiro sabia se exprimir fluentemente em sua língua, mas não foi isso que o surpreendeu. — Era um poro mais largo: talvez tenha sido o ninho de uma larva; não de um carunchão, pois este, logo depois de nascer, teria continuado a escavar; mas de uma lagarta, que roeu as folhas e foi o cause pelo qual a árvore foi escolhida para ser abatida. Esta

1. Tornando a História visível

anche la fantasia è un prodotto storico

Giuseppe Bonura

Um momento importante no romance *As cidades invisíveis* ocorre quando Kublai Khan reduz o conhecimento de seu império ao desenho do tabuleiro de xadrez, ou seja, ao nada. Marco Polo, então, convida o Gran Khan a observar melhor aquilo que lhe parece o nada:

— O seu tabuleiro, senhor, é uma marchetaria de duas madeiras: ébano e bordo. A casa sobre a qual se fixou o seu olhar iluminado foi extraída de uma camada do tronco que cresceu num ano de estiagem. Observe como são dispostas as fibras. Aqui se percebe um nó apenas esboçado: um broto tentou despontar num dia de primavera precoce, mas a geada noturna obrigou-o a desistir. - Até então o Grande Khan não se dera conta de que o estrangeiro sabia se exprimir fluentemente em sua língua, mas não foi isso que o surpreendeu. - Eis um poro mais largo: talvez tenha sido o ninho de uma larva; não de um caruncho, pois este, logo depois de nascer, teria continuado a escavar; mas de uma lagarta, que roeu as folhas e foi a causa pela qual a árvore foi escolhida para ser abatida... Esta

margem foi entalhada com a goiva pelo ebanista a fim de aderi-la ao quadrado vizinho, mais saliente...

A quantidade de coisas que se podia tirar de um pedacinho de madeira lisa e vazia abismava Kublai; Polo já começava a falar de bosques de ébano, de balsas de troncos que desciam os rios, dos desembarcadouros, das mulheres nas janelas... (pp.122-123).

Ao se reportar à historicidade do tabuleiro de xadrez, o veneziano acrescenta sentido aos teoremas do imperador e envolve o aparente vazio das suas elocubrações na rede significativa da História.

O tabuleiro de xadrez já não é somente uma peça de madeira torneada: é um enlace de bordo e ébano, com alguns nós esboçados por uma suposta tentativa de germinação "num dia de precoce primavera".

Agora ele está contextualizado, tornou-se elemento de uma História que se alarga nas indagações de Marco Polo.

Como o próprio Calvino orienta em *Seis Propostas para o próximo milênio*⁶⁰, este trecho serve de parábola sobre a esquematização do mundo e a necessidade de percepção sensível das coisas.

Mista de compreensão sensível e organização esquemática, a História habita as páginas de *As cidades invisíveis* de diferentes maneiras: como marca das evidências ou resquício de informações enciclopédicas, como suporte para as cidades e, principalmente, como forma de reflexão.

⁶⁰. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p.88.



1.1. A História explícita

A história se faz com documentos e fontes, com idéias e imaginação.

Vavy Pacheco Borges

Neste romance de Italo Calvino a História é explicitamente declarada dentro do aspecto temático inicial, visto que o argumento do romance recupera um fato histórico comprovado e de domínio público. Dentro da narrativa, portanto, a História "explícita" se realiza no conjunto dos diálogos que iniciam e finalizam as descrições das cidades.

É nestes diálogos que está a recriação das vivências de Marco Polo no oriente e embora todo este contexto conhecido não proporcione uma narrativa essencialmente histórica, não há dúvida que a História se apresente intrínseca às malhas do romance.

Dentro desta perspectiva alguns pontos endossam a temática histórica em jogo: a presença de personagens historicamente comprovadas, referências a cenários coerentemente orientais no âmbito dos diálogos e a inserção, na trama ficcional, do conhecido episódio da prisão de Marco Polo em Gênova.

O romance, como foi visto, é composto por dois únicos personagens, retirados da realidade histórica comprovada e mesmo que ambos não tenham em *As cidades invisíveis* a função de esclarecer ou representar a História, não é possível distanciá-los de um conhecimento histórico pré-existente por parte do leitor à leitura do romance, já que se remete a figuras e fatos amplamente conhecidos.

Apesar de Italo Calvino lidar com a História de maneira explícita, não existem episódios previsíveis no romance, pois é a situação ficcional que comanda o suposto diálogo entre o imperador mongol e o viajante Marco Polo. Para dar credibilidade, no entanto, os dezoito diálogos que aparecem no enredo são transcorridos em paisagens verossímeis, criando uma atmosfera coerente com a História, em contraste com as fabulosas cidades descritas pelo veneziano.

Outro ponto importante dentro da marca das evidências diz respeito ao episódio, já comentado neste trabalho, em que Polo é preso em Gênova:

— Eu falo, falo - diz Marco -, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido. (p.123)

Este trecho destacado fornece conteúdo histórico ao contexto: realmente Polo irá ser preso por piratas genoveses, realmente ditará a um companheiro de cela suas histórias durante o tempo de sua prisão.

Apresentadas de maneira súbita e premonitória (já que estes episódios acontecerão num período posterior ao que está sendo contado) estas informações servem para deixar claro que a ficção está a par da História e seus

acontecimentos, "Quem comanda a narração", no entanto, não é o dever de contar aquilo que aconteceu, mas contar o que o escritor determina como acontecido.

A História explícita, portanto, é a marca do verificável, do fato conhecido, dentro do enredo ficcional do romance.

1.2 As cidades como História

Ao narrador não interessam percursos, mas as cidades, como máquinas de narrar, onde residem as histórias.

Renato Cordeiro Gomes

Não são somente as marcas evidentes da História tradicional (nomes, datas, locais) que compõem o romance. Além da temática inicial, outros pontos menos óbvios possuem conteúdo histórico.

O conjunto das cinquenta e cinco cidades descritas por Marco Polo que aparenta ser, dentro do enredo, a parte de menor densidade histórica, ganha outro sentido se analisado mais atentamente, revelando seus alicerces sobre as marcas do conhecimento histórico.

Se, como afirma João Alexandre Barbosa: *A cidade tem o privilégio de ser o lugar onde o usuário inscreve a história do urbano e preserva a*

*memória do seu repertório coletivo*⁶¹ a relação entre o ambiente e a história já se estreita, mesmo dentro do contexto fabuloso das cidades ficcionais criadas por Italo Calvino.

A história com a qual nos deparamos nestas cidades invisíveis não é *coleta de referências factuais, mas compreensão das questões que a cidade coloca, pois é o espaço onde a história se dá*⁶².

Assim, em Dorotéia, os objetos que marcam a cidade são também as marcas da história: *famílias trocam as mercadorias exclusivas que possuem: bergamotas, ovas de esturjão, astrolábios, ametistas* e a partir desses dados, é possível obter todas as informações a respeito da cidade no passado no presente no futuro. (p.13).

Em Zaíra, tentar descrevê-la é o mesmo que não dizer nada (p.19), pois a cidade é feita *das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado* (p.14), ou seja, não conhece Zaíra quem a vê e ignora sua história.

Na cidade de Tamara *Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas* (p.17). Assim se faz necessário conhecer, como na história, os símbolos que a compõem para penetrá-la. Ainda em Tamara *O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas* (p.18), como se a cidade que se abre aos olhos de cada um fosse a sua própria história escrita, passível de interpretações.

A sétima cidade, Zora, equivale à idéia de história enquanto conhecimento enciclopédico, *marcação tradicional do conhecimento humano*:

⁶¹. BARBOSA. *A leitura do intervalo*. p. 122.

⁶². *Idem. Ibidem*. p.123.



Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalha, constelações, partes do discurso (p.19).

E se Zora definiu por ser *obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização* (p.20), também a história destinada à memorização de fatos e datas perde seu lugar diante da nova maneira de lidar com esta forma de conhecimento humano.

Se Zirma é *redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente* (p.23) e *A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir* (p.23), torna-se evidente a relação entre cidade e memória, ambas elos do processo histórico: aquela como *locus* da história e esta como ponte entre o acontecido e o narrado.

Em Valdrada, cidade construída *à beira de um lago com casa repletas de varandas sobrepostas* (p.53) quem chega conhece duas cidades: *uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo* (p.53) que se relacionam de forma não simétrica assim como a realidade e a escritura desta realidade. Afirma, sobre Valdrada, Renato Cordeiro Gomes: *O jogo aposta, desta maneira, para a disjunção de ficção e realidade empírica, para a disjunção entre a cidade e o discurso que a descreve*⁶³.

Em muitas cidades está a idéia explícita de "disjunção" entre palavras e coisas, entre ficção e realidade. Tudo habita e se relaciona no espaço plural da

⁶³. GOMES. *Todas as cidades, a cidade*. p.50.



cidade, como em Isaura onde *uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível* (p. 24). Não há cidade objetiva, retilínea, euclidiana, decifrável. O que há

São cidades que flutuam entre duas tendências confrontadas cotidianamente, conferindo-lhe dois rostos. Um aparente, visível, de mecanismo funcional e funcionante, que tenta organizar o ritmo da vida de seus habitantes; o outro é o rosto da crise que rechaça o modelo urbano ficcional. Duas realidades em fricção desestabilizadora que se enfrentam e põem em questão o ordenamento espacial da grande cidade⁶⁴.

Lendo "diversidade" onde se inscreve "cidade" entendemos que não é por acaso que a parte das descrições de *As cidades invisíveis* se inicie com "as cidades e a memória" e termine com "as cidades ocultas". Afinal, a "memória" é a base de toda narrativa e no romance a narrativa "oculta" em seu desfecho o casulo da cidade futura.

Como explica Giuseppe Bonura, o passado faz limite com o presente e com o futuro, não havendo conclusão anti-histórica nas páginas deste romance de Calvino. Principalmente após a meditação de Marco Polo sobre o inferno cotidiano:

— O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem

⁶⁴. *Idem. Ibidem. p.54.*



duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (p.150).

Isto é, dar aos autênticos valores o *espaço* para que se realizem na *História*⁶⁵.

1.3 A História como reflexão

Ela (a história) é habitada pela estranheza que procura, e impõe sua lei às regiões longínquas que conquista, acreditando dar-lhes a vida

Michel De Certeau

Pela relação entre os diálogos e as descrições das cidades notamos que a História que está em jogo neste romance é algo mais que a antiga idéia de história como escrita sobre o poder. Em *As cidades invisíveis*, a História com a qual nos deparamos se sustenta como forma de reflexão.

Assim como na História a escolha do objeto de estudo sempre está vinculado ao tempo presente, Italo Calvino mergulha no passado para observar com atenção o nosso presente e o nosso futuro:

⁶⁵. Vide nota 50.

*Che cosa sarebbero queste città "invisibili" se non facessero attrito con le città "visibili" che abitiamo, o meglio che siamo costretti ad habitar, ridotte ormai a un intrico di segni corporali, verbali e merceologici in cui ciascuno parla per non ascoltarsi, e vive per non ricordarsi di vivere?*⁶⁶

Refletindo sobre a civilização dentro de um tempo misto de passado e futuro, Italo Calvino articula a história que pretende compor, repleta das questões do presente:

*Mentre per molti scrittori contemporanei il tema preferenziale è la fuga dal presente, la radice fantastica di Calvino, "... si ramifica fino ai giorni presenti."*⁶⁷

A sua escritura se edifica, portanto, como forma de reflexão da situação do Homem na História. Em *As cidades invisíveis* reinventar a história de Marco Polo é apresentar novas possibilidades de história e de escrita:

Seja como for, todas as "realidades" e as "fantasias" só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego,

⁶⁶. BONURA. *Op. cit.* p.85.

⁶⁷. CHIMIRRI. *Italo Calvino tra realtà e favola.* p.7.



*experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal.*⁶⁸

É a "matéria verbal" que abre os caminhos da História enquanto forma de reflexão neste romance. A história a qual nos remetemos, dentro deste contexto, diz respeito às novas abordagens do fazer história, à riqueza do enfoque aberto pela Nova História.

Em "*As cidades invisíveis*" podemos constatar procedimentos semelhantes ao dos historiadores da Nova História, pois além de conceber uma nova leitura das viagens de Marco Polo, Italo Calvino proporciona ao leitor uma observação, ainda que ficcional, de um personagem histórico em seu cotidiano: entre crenças, diálogos, medos e devaneios, saindo da marca factual de conquistas, batalhas e viagens heróicas. A exemplo do novo romance histórico, o interesse por retomar histórias consumadas que possibilitem uma nova interpretação dos fatos, aproxima o romance da releitura da história a que se propôs a Nova História:

*A chamada Nova História caracterizou-se não só por trabalhar com novos objetos ou com novas fontes para a pesquisa histórica, como por buscar nas velhas fontes novas leituras.*⁶⁹

As cidades invisíveis, além da retomada do conteúdo histórico, assume a questão da dificuldade de desocultamento da "verdade" nas narrativas de valor

⁶⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p.114.

⁶⁹ CARNEIRO. "As drogas: objeto da Nova História" In: *REVISTA USP* N° 23. p.85.



histórico e dicotomiza, na figura dos personagens, o embate entre a "realidade" e a "descrição subjetiva da realidade":

*queria o Khan a descrição da "verdade", o compromisso desse "processo irreduzível" que exige de Marco Polo. Este, porém, em vez de oferecer-lhe "muralhas perfeitas", recolhe "as cinzas das outras cidades possíveis" (...)*⁷⁰

Assim também ocorre na Nova História em que os historiadores derrubaram as "muralhas perfeitas" da história ensimesmada em grandes feitos, sobretudo políticos, e trouxeram, ao nível do texto, "as cinzas" formadas pelos restos concentrados do conhecimento histórico.

Italo Calvino tece, na comunhão entre veracidade e imprecisão, uma síntese da problemática histórica ao deslocar o nível descritivo dos fatos para o campo das possibilidades, dentro da mesma concepção descrita por Paul Veyne sobre a feitura da história: *O historiador não acontecimental* (ou seja, o novo historiador) *sabe que a história é feita de coisas que poderiam ser outras.*⁷¹

Deste modo, a incerteza da construção historiográfica aproxima as "intrigas" da história à coerência interna que sustenta as narrativas ficcionais:

Não existe explicação histórica no sentido científico da palavra. Explicar, da parte dum historiador quer dizer "mostrar o desenvolvimento da intriga, fazer compreendê-la (...) utilizando sobretudo

⁷⁰. GOMES. *Op. cit.* p. 48.

⁷¹. VEYNE. *Op. cit.* p. 112.



*verdades que fazem parte do nosso saber cotidiano e que quase não é necessário mencioná-las.*⁷²

Estas verdades do nosso cotidiano estão contidas nas páginas de *As cidades invisíveis* e dizem respeito às cidades ilógicas que habitamos e ao inferno "que formamos estando juntos".

Assim como *a história não se escreve sobre uma página em branco pois ali onde não vemos nada, supomos que havia o homem eterno*⁷³, este romance de Calvino se escreve, em palimpsesto, sobre *O Milhão*, um outro texto, é verdade, mas refletindo sobre o mesmo Homem em confronto com a História.

⁷². VEYNE. *Op. cit.* pp.108 -109.

⁷³. *Idem. Ibidem.* p. 160.



1. Literatura e História em *As cidades invisíveis*

Talvez seja na relação criativa e dinamizadora entre História e Literatura que se possa encontrar o sustento mais que necessário para a manutenção destes mesmos estudos.

Joel Luiz Figueira de Souza Junior

CAPÍTULO V

Literatura e História em *As cidades invisíveis*

Assegurado o espaço da História dentro do romance, algumas questões ainda precisam ser levantadas sobre as estratégias adotadas "Literatura e História", visto que a conjugação apenas denota, mas não iguala estas formas de conhecimento e suas, já mencionadas, interrelações.

Italo Calvino não almeja alcançar o real com *As cidades invisíveis*, não pretende apresentar os fatos objetivamente. Mesmo assim, o romance não é unicamente um discurso fabular.

Fazendo para ficção, Calvino, ou qualquer outro escritor, não constitui ficção pura, ou seja, trata-se de uma ficção ainda que ficcional (arbitrariedade do romance histórico) possui caráter histórico, visto que se inscreve em um dado tempo e por isso de um ser histórico. Além disso, a função alegórica da literatura não é só edificada em dualização e ilusão.

De acordo com os pressupostos da Nova História o texto histórico é construção, invenção, ficção. Não há dúvida que, por outro lado, a narrativa

1. Literatura e História em *As cidades invisíveis*

Talvez seja na relação criativa e dinamizadora entre História e Literatura que se possa encontrar o sustento mais que necessário para a manutenção destes mesmos estudos.

José Luiz Foureaux de Souza Júnior

Assegurado o espaço da História dentro do romance, algumas questões ainda precisam ser resolvidas dentro da construção aditiva "Literatura e História", visto que a conjunção apenas demarca, mas não iguala estas formas de conhecimento e suas, já mencionadas, idiossincrasias.

Italo Calvino não almeja alcançar o real com *As cidades invisíveis*, não pretende apresentar os fatos objetivamente. Mesmo assim, o romance não é unicamente um discurso fabular.

Fazendo pura ficção, Calvino, ou qualquer outro escritor, não constrói ficção pura, ou seja, toda escritura ainda que ficcional (sobretudo a do romance histórico) possui caráter histórico, visto que se inscreve em um dado tempo e por meio de um ser histórico. Além disto, a função alegórica da literatura não é só edificada em ocultamento e ilusão.

De acordo com os pressupostos da Nova História o texto histórico é construção, invenção, ficção. Não há dúvida que, por outro lado, a narrativa

ficcional tal como a do romance histórico compartilhe da tarefa histórica de iluminar acontecimentos verificáveis. Em suma, a literatura compartilha da história e vice-versa.

Estas questões aparecem de modo mais evidente no romance histórico, em virtude deste tipo de narrativa se estabelecer na interseção, ou zona comum, entre duas formas narrativas: a narrativa literária e a narrativa histórica, como evidencia a figura abaixo:

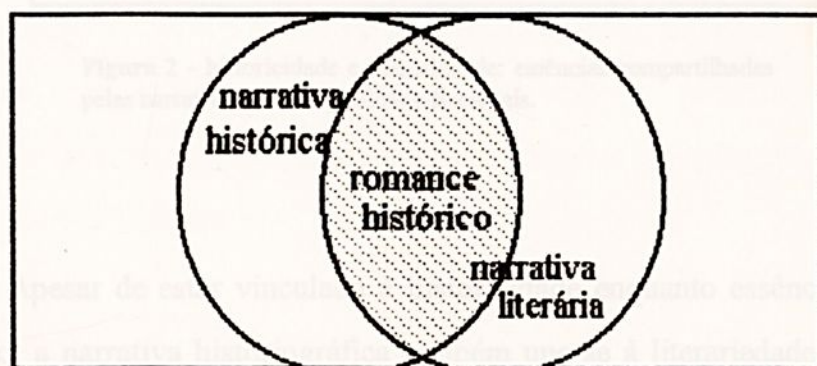


Figura 1- o romance histórico está situado na zona comum entre a narrativa histórica e a narrativa literária.

Na verdade, o romance histórico compartilha da essência da história e da literatura, ou seja, da literariedade e da historicidade.

A literariedade, ou seja, a essência da literatura, ou a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato literário seria um dos pólos que orientam a Literatura e a História, ao passo que a historicidade, essência da história ou particularidade da sua visão do mundo também seria compartilhada pela literatura. Enquanto formas narrativas, a narrativa ficcional e a narrativa

historiográfica compartilham dos pólos literariedade e historicidade. Vejamos o esquema descrito na "figura 2":

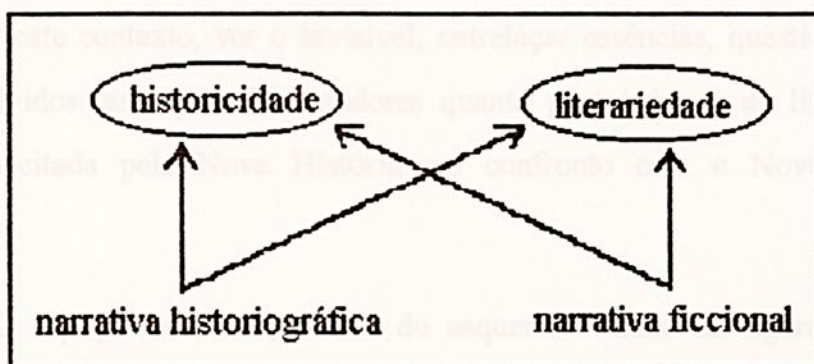


Figura 2 - historicidade e literariedade: essências compartilhadas pelas narrativas historiográficas e ficcionais.

Apesar de estar vinculada à historicidade enquanto essência do gênero histórico, a narrativa historiográfica também une-se à literariedade, visto que a prática histórica não se separa da condição narrativa de relato ficcional. Mais afastada da essência da história, ou historicidade, a narrativa ficcional também não refuta a carga histórica que acompanha todo fazer literário. Esteticamente entrelaçadas, ou seja, unidas na reflexão sobre seus conteúdos, Literatura e História compartilham entre si suas próprias particularidades.

Pela leitura de *As cidades invisíveis* notamos que a historicidade do texto se torna latente não só durante o poucos dados factuais apresentados, mas, sobretudo, como marca intrínseca da descrição das localidades que Marco Polo descreve ao Gran Khan, visto que nas cidades estão articuladas as questões essenciais à compreensão da produção historiográfica. Por outro lado, é também nas ficcionais cidades invisíveis que a literariedade, ou essência do literário, mais

se condensa no texto, posto que estão, nas cidades, a marca complexa do literário. Misturas de interrogações diversas, é no espaço das cidades onde o entrelaçamento mais se comprova e se aprofunda.

Neste contexto, ver o invisível, entrelaçar essências, questionar pontos não resolvidos tanto para historiadores quanto para teóricos da literatura é a tarefa suscitada pela Nova História em confronto com o Novo Romance Histórico.

O espaço reservado, dentro do esquema contido na figura 2, para o romance histórico seria o do entrecruzamento das setas, no entanto cada texto em si gravita entre estes dois pólos específicos sem que possamos precisar sua posição de maneira fixa: ora mais próximos, ora mais afastados de cada essência, como esclarece a "figura 3":



Figura 3 - Na verdade, não é possível precisar o quanto o romance histórico absorve de cada essência mencionada, visto que cada obra em si posiciona-se em seus próprios limites.

As cidades invisíveis é fruto da "relação criativa e dinamizadora" que se estabelece entre Literatura e História e seus laços inegáveis. Neste contexto, o

romance em questão tecendo historicidade e literalidade faz da história, literatura ou o contrário?

Ao final do quinto capítulo, Marco Polo filosoficamente orienta Kublai Khan sobre a existência do arco:

"Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco-, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

– Sem pedras o arco não existe."
(p.79).

Quando nos deparamos com uma forma narrativa entre limites como é o caso do romance histórico, da biografia ou da crônica jornalística, a qual subverte as certezas classificatórias que temos, nos perguntamos: onde a história? onde a literatura?

Além de utilizar-se da história de Marco Polo como tema ficcional, além de fazer da história algo maior que mero argumento, vimos, no transcorrer do quarto capítulo, que a história figura no romance essencialmente como forma

de reflexão entrelaçada à própria feição literária. Em *As cidades invisíveis*, Literatura e História estão de tal forma interligadas que pressupõem uma leitura que ao invés de destacar cada disciplina dentro das tramas do romance ou mesmo privilegiar uma destas práticas, possa assegurar a leitura uma do tecido composto por estes fios diversos.

Portanto, em *As cidades invisíveis* não se pode falar exatamente de qual pedra sustenta a ponte, mas da existência indiscutível do arco, o qual garante a visão aditiva entre Literatura e História, mantendo a noção de conjunto que as cerca.

1.1 História e Ficção

em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida é literatura. A história também. A história sobretudo, sem querer ofender.

José Saramago

Ninguém nega que a Literatura, além do seu caráter ficcional, tenha, de alguma forma, um pacto com a História. A mais ficcional das histórias aponta, eleva, contém ou potencializa a História. Neste ponto a literatura subverte a tensão entre a narrativa ficcional e narrativa historiográfica: já que "Literatura e História" pode sempre, e sem insultar ninguém, transformar-se em "Literatura é História", contudo a recíproca ainda causa espanto, ao lidarmos com o caráter ficcional da história.

Em *Por um novo Romance*, Alain Robbe-Grillet afirma que o romance moderno está sintonizado com o mundo no qual se insere, *quando tudo das velhas construções e das velhas normas cede à sua volta*.⁷⁴ O texto histórico, no entanto, continua preso às convenções do século XIX. Apesar da abertura de fronteiras ter sido iniciada pelo germe disseminado pela Nova História, há relutância na aceitação das narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são:

*ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.*⁷⁵

Apoiados na distinção primeva entre poesia (ficção) e história, onde a primeira representa o imaginável e a segunda representa o verdadeiro, muitos historiadores ainda recuam diante da asserção "história é ficção", pois crêem na oposição total entre elas. O teórico Hayden White, no entanto, adverte:

Trata-se, obviamente, de uma ficção do historiador a suposição de que os vários estados de coisas que ele constitui na forma de começo, meio e fim de um curso do desenvolvimento sejam todos "verdadeiros" ou "reais" e que ele simplesmente registrou "o que aconteceu" na transição da fase inaugural para a fase final. Porém tanto o estado inicial de coisas quanto o final são inevitavelmente

⁷⁴. ROBBE-GRILLET. *Por um novo romance*. p.147.

⁷⁵. WHITE. *Trópicos do Discurso*. p.98.



*construções poéticas e, como tais, dependentes da modalidade da linguagem figurativa utilizada para lhes dar o aspecto de coerência. Isso implica que toda narrativa não é simplesmente um registro "do que aconteceu" na transição de um estado de coisas para outro, mas uma redescritção progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo no final.*⁷⁶

A saída para os historiadores atuais, os quais admitem ser a história uma maneira de dar sentido ao mundo, sendo este real ou imaginado, é assegurar o caráter ficcional da história, evidenciando este conceito como pressuposto dentro do texto histórico que promove, já que:

*Uma das marcas do bom historiador profissional é a firmeza com que ele lembra a seus leitores a natureza puramente provisória das suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontradas no registro histórico sempre incompleto.*⁷⁷

Merece ainda algumas colocações a questão da afirmação "História é Ficção", após verificarmos que os textos promovidos tanto por historiadores quanto por escritores de ficção são sustentados, segundo Hayden White, pelo

⁷⁶. *Idem. Ibidem.* p.115.

⁷⁷. *Idem.* p.98.



mesmo desejo: *Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da realidade*⁷⁸, embora esta afirmação seja contestada pelos teóricos da literatura.

Contudo, esta imagem verbal da realidade funde, num momento anterior ao texto, os elementos históricos e ficcionais nos labirintos da Memória - base do pensamento delirante ao mesmo tempo que representa, para os gregos, a figura de Mnemosine, a mãe de Clio, musa da história.

Sendo a história, ficção, torna-se necessário pôr em discussão outros pares, agora não mais opositivos, que estão vinculados a esta afirmação.

Os apontamentos que se seguem são indicações de que precisamos rever uma gama de conceitos pré-estabelecidos dentro da tradição da teoria literária ao lançarmos novos olhos sob a antiga oposição que distanciava a produção historiográfica da produção literária.

1.1.1 Todo historiador é um ficcionalista

Em contraponto ao objetivismo positivista, a história escrita se reafirma como uma obra do historiador, uma resposta construída a partir das questões a que ele se propôs. Se, como afirma H. I. Marrôu, a função social do historiador exige que a investigação que ele promove conduza a uma obra, hoje sabemos que neste ponto o historiador deve ser um escritor: *a obra histórica é uma obra de arte*.⁷⁹

⁷⁸. *Idem*. p.138.

⁷⁹. MARRÔU. *Do conhecimento histórico*. p.266.



Assim como a historiografia não foge ao seu caráter ficcional, todo historiador se torna um ficcionalista, ou seja, um escritor que compõe enredos, ainda que a partir de intrigas verificáveis.

Deste modo, tanto Italo Calvino quanto Maurice Collis⁸⁰, os quais se remeteram ao histórico Marco Polo produziram obras que de modo algum são a descrição da realidade. Mesmo que o processo usado por Calvino seja mais imaginativo, não se pode negar que haja imaginação, seleção e construção na narrativa de Maurice Collis.

O importante, afirma Hayden White:

*é que a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes.*⁸¹

Lembrar que o historiador lida com as mesmas problemáticas narrativas dos escritores de ficção, serve para irmos desarticulando as noções que se alicerçam sobre a visão que crê ser a disciplina histórica unicamente científica.

⁸⁰. A obra de Maurice Collis (vide bibliografia) é uma narrativa que pretende esclarecer aspectos da vida e da obra de Polo, baseada em documentos e no próprio "O Milhão".

⁸¹. WHITE. *Op. cit.* p.101.



1.1.2 As personagens históricas são personagens ficcionais

Apesar de verificáveis, a construção, no texto, das personagens históricas em nada difere da construção ficcional utilizada na feitura das personagens sem vida extra-textual.

Segundo Maria Teresa de Freitas:

*A manipulação da realidade histórica tem pois como objetivo primeiro transformar a História em aventura individual: o elemento histórico se integra à ficção, acaba por se acomodar às suas leis internas.*⁸²

Desta maneira compreendemos que se a História, no âmbito do texto, é transformada em aventura, a reconstituição do indivíduo histórico também, textualmente, não destoa do quadro ficcional que o cerca: personagens históricas são, antes de tudo, personagens, máscaras, criações.

Se ao historiador compete dotar seus personagens de veracidade, no âmbito do texto é a coerência interna ou verossimilhança a única ordem possível, pois, o discurso *desrealizará* a noção "irrebatível" de identidade comprovada.

O romance *As cidades invisíveis* é composto por dois únicos personagens, historicamente comprovados, no entanto muito mais importante que a existência pré-textual é a aura ficcional de ambos, pois no âmbito da narrativa qualquer personagem, ainda que histórico, passa a ser uma representação ficcional.

⁸². FREITAS. *Op. cit.* p.51.



Independente do contexto de *As cidades invisíveis*, o caso específico de Marco Polo merece atenção, pois além de ficcional e histórica, a figura do veneziano Marco Polo possui, aderência mítica inquestionável, ou seja, com o passar dos séculos, o seu caráter heróico subjugou sua própria história. Não estamos afirmando que a história se oponha ao mítico, pelo contrário, como explica Hayden White, *Toda história tem o seu mito*.⁸³

Encontramos a questão do herói no Mito, na História e na Literatura. Marco Polo é um exemplo do herói que parte da história e pela literatura se torna um mito.

O herói na história, como afirma Martins Cezar Feijó, *é mais uma aventura da invenção humana* ⁸⁴ e, no mais das vezes, serve a ideologias precisas.

Em *As cidades invisíveis*, no entanto, nos deparamos com um Marco Polo diferente do bravo aventureiro que a literatura consagrou. O Marco Polo de Calvino está de acordo com o herói da literatura moderna: não realiza façanhas, problematiza-as. Deste modo, o veneziano em *As cidades invisíveis* equivale a um sonhador, um poeta, um herói questionado, um viajante da linguagem, uma parte da esfera de nós mesmos.

Como explica Giuseppe Bonura, as personagens de Calvino, ou mais precisamente o homem que nasce de toda sua obra narrativa, têm em si as características do herói das fábulas e a problemática inquieta e rica das tensões das personagens contemporâneas. O Marco Polo de Italo Calvino está de acordo com a leitura crítica de Bonura, é ainda um herói, mas, antes de tudo, um herói do Novecento: menos mítico que histórico, mas ainda ficcional.

⁸³. WHITE. *Op. cit.* p.143.

⁸⁴. FEIJÓ. *O que é herói.* p. 49.

Portanto, mesmo que em *As cidades invisíveis* o caráter mítico de Marco Polo não seja incentivado, não se pode recuar ante a afirmação que, no âmbito do texto, as personagens históricas em nada diferem das personagens ficcionais.

1.1.3 A noção de tempo histórico é ficcional

A maior parte dos historiadores costuma marcar seus relatos com a notação sistemática de pontuação cronológica:

No segundo século da Era Cristã, o império de Roma abrangia a mais bela parte da terra e o segmento mais civilizado da humanidade

Edward Gibbon⁸⁵

A absolvição dos bispos não foi o único acontecimento que fez do dia 30 de junho de 1688 uma grande época na história.

Thomas Macaulay⁸⁶

Ele havia ingressado na Câmara dos Comuns em 1830; acabava de chegar aos trinta anos, já amplamente apreciado como ensaísta lúcido e vigoroso. Em 2 de março de 1831, apenas três semanas depois da votação histórica que contou a Ellis, Macaulay ergueu-se para falar em favor do projeto que Lorde John Russel havia

⁸⁵. GIBBON. *Declínio e queda do império romano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.29.

⁸⁶. MACAULAY. apud GAY. *Op. cit.* p.107.



apresentado no dia anterior.

Peter Gay⁸⁷

Conforme podemos perceber nestes trechos colhidos em obras de três diferentes historiadores, a datação parece ser premissa para o registro de fatos históricos, todavia Paul Veyne em *Como se escreve a história* polemiza a questão afirmando que *ao historiador o conceito de tempo não é indispensável*⁸⁸, pois é somente um meio onde se desenvolvem, em liberdade, as intrigas históricas - pelas quais a historiografia deve se entregar inteiramente.

A "superação do tempo", expressão empregada por Alfredo Bosi, no artigo "O tempo e os tempos" também indica a relatividade das datas e da marcação temporal da história, visto que *a cronologia, que reparte e mede a aventura da vida e da História em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social*.⁸⁹

Não se pode negar, no entanto, que a aplicação prática do conceito de tempo no campo da história é útil para o estabelecimento da sequência temporal dos acontecimentos, mas é preciso que se diga que a datação é um instrumento, uma convenção, um ente narrativo tanto para a historiografia, quanto para a literatura.

O tempo na escrita deixa suas marcas pela velocidade e intensidade que imprime à narrativa, na qual ao começo, meio e fim inserem-se episódios relatados pelos artifícios narrativos: instrumentos do escritor.

⁸⁷. GAY. *Op. cit.* p.99.

⁸⁸. VEYNE. *Op. cit.* p.80.

⁸⁹. BOSI. "O tempo e os tempos" IN: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e História*. p.32.



Na recriação de um dado acontecimento que se pretende retratar, o tempo é uma percepção pessoal, uma criação a mais no universo da escrita.

Sobre o tempo na escrita afirma Italo Calvino:

Na prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios.⁹⁰

Assim, como na literatura, o tempo se presta à cadência que qualquer escritor (de história ou de ficção) quer emprestar ao conteúdo que narra.

Portanto, quando estamos a par de uma narrativa pontuada por informações cronológicas, devemos estar atentos também para o desenvolvimento do tempo dentro da narrativa, onde o momento do enunciado sempre apegase ao que está sendo contado, ou seja, o tempo passado quando recriado nunca está isento do tempo no qual está inserido este "eu" que conta histórias, ficções.

⁹⁰. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. p.59.



Em *As cidades invisíveis*, romance em que a ação romanesca se mescla com fatos ocorridos e comprovados, o tempo, como foi visto, entrelaça dois momentos distintos: tempo do enunciado e tempo na enunciação. O anacronismo do romance desvenda o tempo enquanto trilha construída pelo escritor, mesmo que na narrativa histórica, esteja lidando com eventos comprovados.

1.1.4 O discurso histórico é ficcional

Hayden White afirma que o discurso de uma realidade extratextual reconhecível em nada difere do discurso ficcional, pois, em ambos o elemento trópico, "zona de sombra da qual todo discurso tenta se evadir" gera:

figuras de linguagem ou de pensamento mediante a variação do que "normalmente" se espera deles e por via das associações que estabelecem entre conceitos que habitualmente se supõem estarem ou não relacionados de maneiras diferentes da sugerida no tropo utilizado.⁹¹

Assim, estes desvios do uso literal garantem a autenticidade e expressividade ao discurso:

O discurso é o gênero em que predomina o esforço para adquirir este direito de expressão, com crença total na probabilidade de que as coisas possam ser

⁹¹. WHITE. *Tropicos do discurso*. p.14.

expressas de outra forma. E o emprego de tropos é, pois, a alma do discurso, o mecanismo sem o qual o discurso não pode fazer o seu trabalho ou alcançar o seu objetivo. ⁹²

De fato, não há discurso por mais realista que se pretenda que não contenha trópicos, estes desvios próprios da linguagem. E além de um simples desvio de sentido, os trópicos servem para aclarar a noção de discurso como uma das possibilidades de expressão, nunca a única maneira existente para expressar um dado ou acontecimento.

Durante o último capítulo de *As cidades invisíveis* aparecem inúmeras vezes a apresentação explicativa do Atlas de Kublai Khan:

O Grande Khan possui um atlas em que estão desenhadas todas as cidades do império e dos reinos adjacentes, palácio por palácio e rua por rua, com as respectivas muralhas, rios, pontes, rochedos. (p.123).

O Grande Khan possui um atlas cujos desenhos representam todo o globo terrestre... (p.124).

O Grande Khan possui um atlas em que estão reunidos os mapas de todas as cidades... (p.125).

⁹². *Idem. Ibidem. p.15.*



Todas estas apresentações do Atlas de Kublai Khan servem como exemplo para as inúmeras maneiras possíveis de se contar um acontecimento. Neste contexto, Fernand Braudel afirma:

*Para mim, a história é a soma de todas as histórias possíveis - uma coleção de misteres e pontos de vista, de ontem, de hoje, de amanhã. O único erro, a meu ver, seria escolher uma dessas histórias com exclusão das outras. Esse seria o erro historizante.*⁹³

Ou seja, um discurso não exclui outro, mesmo o discurso que se pretende histórico não exclui o discurso ficcional na leitura da realidade.

Inevitavelmente impregnado destes desvios ou movimento nas enunciações, o discurso da história em nada difere do discurso ficcional, pois "a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma".

Em *O discurso da história*, Roland Barthes examinando *A descrição formal dos conjuntos de palavras superiores à frase*⁹⁴ discorre sobre a legitimidade de opor a narrativa de ficção à narrativa histórica.

Sobre o discurso histórico, Barthes afirma que é uma ilusão referencial crer que o referente fale por si. Essa ilusão, afirma, não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas - na época realista - imaginam ser "objetivos" porque suprimem no discurso os signos do eu.⁹⁵

⁹³. BRAUDEL. *Escritos sobre história*. p.53.

⁹⁴. BARTHES. *O rumor da língua*. p.145.

⁹⁵. *Idem*. *Ibidem*. p.149.

O discurso histórico, conclui, *não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo*⁹⁶, tal como se passa com o literário, consequentemente não pode haver oposição verdadeira entre o discurso da história e o ficcional.

1.2 Literatura e História: ficções

Segundo os pressupostos da Nova História, tanto a narrativa literária quanto a narrativa histórica são ficções, posto que a escolha do objeto e a urdidura do enredo instala-se, inevitavelmente, a invenção ficcional.

Todo texto, histórico ou literário, é uma elaboração humana em que o homem textualizando e significando o real, também se significa.

A problemática parece residir na passagem do real para signo, mas, como afirmamos anteriormente, nesta passagem tanto a narrativa histórica quanto a literária, textos que possuem assinatura e que portanto são obras personalizadas, não inscrevem o real, mas produzem ficções.

O que caracteriza o ficcional é a sua marca de construção, invenção. O termo ficção, formado a partir do verbo latino *fingere*, comporta de uma maneira ou de outra uma idéia de fingir, mas o fingir da ficção tem a força de transformar leitores.

A complexa natureza do literário não aniquila a complexa tarefa do historiador, ambos, escritores e historiadores, se defrontam com a mesma problemática: escrever é construir, porém, se todo literário é ficção, nem toda ficção é literária.

⁹⁶. *Idem*. p.156.



Embora ambas, História e Literatura, produzam narrativas ficcionais, só a literatura promove a narrativa ficcional literária, posto que a natureza do fenômeno literário e seu universo ultrapassa a utilidade e a funcionalidade mais latentes na produção do texto histórico.

Esta afirmação, no entanto, não invalida todo o universo de semelhanças que despontam pela análise comparada destas disciplinas: ambas circundam o universo humano, são formas de registro deste universo, utilizam-se da forma narrativa e dos mesmos recursos retóricos para criar suas ficções.

São narrativas tão próximas que possibilitam uma leitura de suas interseções. O romance histórico, forma narrativa que em seu elaborar-se, colaboram tanto a marca histórica quanto a marca ficcional, é o espaço privilegiado para a leitura do entrelaçamento que mencionamos, posto que as essências não se confundem, mas se tocam e colaboram em sua feição narrativa.

Dentro do contexto de "Literatura e História em *As cidades invisíveis*" deve ser mencionado o caráter duplo desta narrativa de Calvino: formada por dois únicos personagens, por duas formas de narração (descrição e diálogo), por dois tempos diversos (enunciado e enunciação) e pelo desocultamento das relações entre Literatura e História e ficção e realidade.

Na cidade de Eudóxia, por exemplo, *que se estende para cima e para baixo, com vielas tortuosas, escadas, becos, casebres, conserva-se um tapete no qual se pode contemplar a verdadeira forma da cidade.* (p.91). Assim, o tapete é a recriação do universo de Eudóxia, escrita da cidade, da história:

*Cada habitante de Eudóxia
compara a ordem imóvel do tapete a uma*

imagem sua da cidade, uma angústia sua e todos podem encontrar, escondidas entre os arabescos, uma resposta, a história de suas vidas, as vicissitudes do destino. (p.92).

A "ordem imóvel do tapete", ou seja, o tapete-história, recria a cidade enquanto real extra-texto. Cada leitor do tapete-história busca entre os arabescos inevitáveis uma resposta, a sua história ou o destino. E "todos podem encontrar", afirma o narrador que possegue:

Sobre a relação misteriosa de dois objetos tão diferentes entre si como o tapete e a cidade foi interrogado um oráculo. Um dos dois objetos - foi a resposta - tem a forma que os deuses deram ao céu estrelado e às órbitas nas quais os mundos giram; o outro é um reflexo aproximativo do primeiro, como todas as obras humanas. (p.92).

De fato não pode ser negligenciada a diferença entre a realidade e a história, tão diferentes entre si: a primeira está aqui expressa como objeto da história e a segunda como discurso sobre este objeto. A resposta do oráculo, no entanto, não esclarece a questão pois tanto o tapete pode ser a recriação da cidade, quanto do universo, já que também a cidade é uma construção humana. Na resposta ambígua fica a lembrança de que toda recriação por mais perfeita que se pretenda não passa de um "reflexo aproximativo", "como todas as obras humanas", ou seja, tanto a história quanto a literatura não descrevem a realidade

objetivamente, mas, pelo contrário, a recriam e, portanto, não podem ser vistas como formas excludentes de conhecimento.

CONCLUSÃO



CONCLUSÃO

A proposta principal da Escola dos Annales, ou da Nova História, é seguramente questionar a história tradicional que se apoia quase exclusivamente sobre fatos políticos e econômicos, consagrando e oficializando heróis muitas vezes não legitimados pela verdade da nação.

CONCLUSÃO

A essa narrativa que tenta descrever o mundo do homem em toda sua complexidade, a Nova História opõe a história privada, particularizada, a história das mentalidades, da economia, da sociologia, da psicologia etc., procurando atingir o homem de maneira mais totalizante.

Ao estabelecer um relacionamento mais intenso com outras áreas do conhecimento, a Nova História busca alargar seu campo de atuação. Parcerias se tornam frequentes e mais estreitas, sendo que, em alguns casos, a proximidade de objetos e de uso mútuo dos mesmos instrumentos de expressão criam uma zona comum a ponto de tornar indefinidos e flutuar os seus limites. É o caso, por exemplo, do entrelaçamento de história e literatura, ou melhor, da narrativa histórica e da narrativa literária, ambas ficcionais.

Para desenvolvermos um estudo comparativo entre estas áreas foi necessário reavaliarmos os conceitos de verdade, veracidade, verossimilhança e realidade, sob a ótica da subjetividade destes conceitos. Com essa reavaliação foi possível estudar os recursos literários postos a serviço da narrativa histórica e a utilização da ficção literária no campo dos romances. A escrita da história torna-

CONCLUSÃO

A proposta principal da Escola dos Annales, ou da Nova História, é seguramente questionar a história tradicional que se apoia quase exclusivamente sobre fatos políticos e econômicos, consagrando e oficializando heróis muitas vezes não legitimados pela vontade da nação.

A essa narrativa que não traduz o universo do homem em toda sua complexidade, a Nova História opõe a história privada, particularizada, a história das mentalidades, da economia, da sociologia, da psicologia, etc., procurando atingir o homem de maneira mais totalizante.

Ao estimular um relacionamento mais intenso com outras áreas de conhecimento, a Nova História busca alargar seu campo de atuação. Parcerias se tornam freqüentes e mais estreitas, sendo que, em alguns casos, a proximidade de objetos e de uso mútuo dos mesmos instrumentos de expressão criam uma zona comum a ponto de tornar indefinidos e flutuantes seus limites. É o caso, por exemplo, do entrelaçamento de história e literatura, ou melhor, da narrativa histórica e da narrativa literária, ambas ficcionais.

Para desenvolvermos um estudo comparativo entre estas áreas foi necessário reavaliarmos os conceitos de verdade, veracidade, verossimilhança e realidade, sob a ótica da subjetividade destes conceitos. Com essa reavaliação foi possível estudar os recursos literários postos a serviço da narrativa histórica e a utilização de fatos literários no enredo dos romances. A escrita da história torna-

se área de interesse dessas duas áreas, por servir de ponto de partida para a revisão das fronteiras que separam e restringem, senão as duas disciplinas, sobretudo o Texto e suas infindáveis possibilidades.

Munidos desses propósitos examinamos *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, e observamos a íntima relação entre Literatura e História. Os entrelaçamentos não se remetem somente ao plano ficcional, multiplicam-se sob os aspectos da intertextualidade, da narrativa, da transformação, da literariedade e da historicidade.

Ao escrever uma estória⁹⁷ sobre a história que o próprio Marco Polo escreveu como sendo a História, Calvino já articula no seu texto as gradações e possibilidades do entrelaçamento que inevitavelmente o romance histórico contém. Contudo, a relação entre História e Literatura não se resume nesta intertextualidade, pois o romance guarda outras surpresas.

Quando Calvino encaminha sua narrativa substituindo as reais cidades do império mongol pelas ficcionais cidades invisíveis e fornecendo, para nós leitores, a fresta que entrelaça a História Nova e esta nova história de Marco Polo entendemos que a História não é somente um apanhado de fatos verificáveis, mais principalmente uma forma de reflexão; que ela não se limita a fatos grandiosos, mas também releva questões do cotidiano; que ela não se remete só a realidade que aborda, isolando o seu objeto do tempo do historiador, mas integra na sua narrativa os tempos do enunciado e da enunciação.

Pela análise de *As cidades invisíveis* concluímos que o romance além de entrelaçar a ação romanesca a acontecimentos comprovadamente ocorridos, além de mudar o enfoque das questões históricas para uma ótica semelhante à

⁹⁷. Vocábulo arcaizante que foi utilizado para designar *As cidades invisíveis* e seu caráter ficcional.



proposta pela Nova História, também promove a história através das questões dispostas na descrição das ficcionais cidades que compõem seu enredo, questões que evidenciam o trajeto de feitura da disciplina histórica e que apontam as semelhanças entre construir histórias e cidades.

Podemos dizer, não obstante, que os elementos mais freqüentes, mistos de historicidade e de literariedade, estão contidos na descrição das cidades, pois elas codificam de forma veemente questionamentos históricos que são indissociáveis da linguagem poética utilizada. Afinal, é pela mesma maneira, como afirma Hayden White, que poetas, romancistas ou historiadores tentam prover de sentido suas ficções: conferindo aos conteúdos obscuros a luz que advém das possibilidades do uso da palavra e seus desvios.

No universo de interrogações formado pela leitura comparada de Literatura e História, algumas noções foram consolidadas. Ao nos perguntarmos sobre as possíveis relações entre a narrativa histórica e a narrativa literária, concluímos que as semelhanças superam as diferenças e que o caráter ficcional destes textos gera a noção de conjunto que os cerca. Passa a ser necessário uma redefinição de pares que serviram para diferenciá-los, tais como personagens históricos e personagens ficcionais; escritor de ficção e historiador; tempo histórico e tempo ficcional; discurso histórico e discurso de ficção. Conceitos que pertencem tanto ao universo da Teoria da Literatura, quanto ao da Teoria da História.

Por último, cabe retomar a proposta inicial, na qual discutiríamos as questões relevantes da História e da Literatura através de *As cidades invisíveis*, acrescentando que este caminho obteve retorno, posto que também a viagem por *As cidades invisíveis* justifica o arco que sustenta a leitura de Literatura e História.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do Autor:

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diego Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

— *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1991.

— *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

— *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BIBLIOGRAFIA

2. Obras sobre o autor:

BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. 2ª ed. Roma: Laterza, 1991. (Gli Scrittori, 10).

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. 10ª ed. Milano: Mursia, 1992. (Invito alla lettura, 6).

CHIMARRI, Giovanna Finocchiaro. *Italo Calvino tra realtà e ficção*. Catania: Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistera, 1987.

COELHO, Marcelo. Calvino interpreta a literatura como jogo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 nov. 1993. Barrada, quinto caderno, p.3.



BIBLIOGRAFIA

1. Obras do Autor:

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

—. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1991.

—. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

—. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

2. Obras sobre o autor:

BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. 2ª ed. Roma: Laterza, 1991. (Gli Scrittori, 10).

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. 10ª ed. Milano: Mursia, 1992. (Invito alla lettura, 6).

CHIMIRRI, Giovanna Finocchiaro. *Italo Calvino tra realtà e favola*. Catania: Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero, 1987.

COELHO, Marcelo. Calvino interpreta a literatura como jogo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 nov. 1993. Ilustrada, quarto caderno, p.5.



COTTAFABI, Beppe & MAGRI, Maurizio (a cura di). *Narratori dell'invisibile*. Simposio in memoria di Italo Calvino. Modena: Mucchi, 1986.

MIRANDA, Wander Melo. "Italo Calvino ou a ficção como ensaio" *in*: Anais do 2º Congresso Abralic. Literatura e Memória Cultural. v.1. Associação Brasileira de Literatura Comparada: Belo Horizonte, 1991.

NAME, Daniela. A última viagem de Italo Calvino. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 out. 1994. Livros, p.7.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Calvino elege seus clássicos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31 out. 1993. Ilustrada, sexto caderno, p.9.

SCHILD, Suzana. Aventuras insignificantes. Com fina ironia e humor, Calvino esmiúça os desejos do homem comum. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1993. Idéias, p.12.

3. Obra de Marco Polo:

POLO, Marco. *As viagens de Marco Polo*. Tradução de N. Meira. São Paulo: Clube do Livro, 1950.

---. *O Milhão*. [sem indicação de tradução]. Porto: Educação Nacional, 1944.

4. Obra sobre Marco Polo:

COLLIS, Maurice. *Marco Polo*. Traducción de Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

5. Teoria da Literatura:

ARISTÓTELES *et al.* *A Poética Clássica*. 3ª ed. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. [sem indicação de tradução]. São Paulo: Perspectiva/USP, 1971. (Estudos, 2).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec/UNESP, 1988.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. Ensaio de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

—. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

—. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone - Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 24).

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 3).

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Nacional, 1980.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 58).

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros passos, 139).

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 2ª ed. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

GOMES, Renato Cordeiro. "Escrever a cidade: o labirinto de ecos". *IV: Anais do 2º Congresso Abralic. Literatura e Memória Cultural*. v.1. Associação Brasileira de Literatura Comparada: Belo Horizonte, 1991.

—. *Todas as cidades, a cidade*. Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidora Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 4).

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.].

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípio, 36).

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 31).



PAREYSON, Luigi. "O verossímil na poética de Aristóteles" *IV: Stylos*, São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, v.94, pp.01 - 81, 1990.

ROBBE - GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de Cristovão Santos. Lisboa: Europa - América, 1965.

SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de Teoria Literária*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios, 1).

SANTORO, Fernando. *Poesia e Verdade*. Interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. 4ª ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa - América, 1962.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 41).

6. Teoria da História:

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre história*. Tradução de J. Guinsburg e Teresa Cristina Silveira Mota. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates, 131).

BORGES, Vavy Pacheco. *O que é História*. 18ª ed. São Paulo: Brasiliense: 1994. (Primeiros Passos, 17).

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. Novas Perspectivas. Tradução de Magda Veloso. São Paulo: UNESP, 1992.

---. *A Escola dos Annales 1929 - 1989*. A revolução francesa da historiografia. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: UNESP, 1991.

CARDOSO JÚNIOR. "Narrativas e totalidades como problema na historiografia: um estudo e dois casos" *IN: História*. São Paulo: UNESP, v.13, 1994. 264p.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?* 6ª ed. Tradução de Lúcia Maurício de Alverga e revisão técnica de Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de história*. 7ª ed. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Presença, 1989.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 2ª ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

FERRO, Marc. *A história vigiada*. Tradução de Dores Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FURET, Francois. *A oficina da história*. Tradução de Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Gradiva, [s.d.]. (Construir o Passado, 8).

GAY, Peter. *O estilo na história: Gilbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Tradução de Antônio J. da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1987. (Logos da História, 20).

HEILBRONER, Robert L. *O futuro como história*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

HOOK, Sidney. *O herói na história*. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

— *et al.* *A nova história*. Tradução de Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70, 1970. (Lugar da História, 1).

—. *História: novos objetos*. Tradução de Teresinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

—. & NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

—. Reflexões sobre a história. Entrevista de Francesco Maiello. Tradução de Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1986. (Lugar da História, 19).

MARROU, H. - I. *Do conhecimento histórico*. Tradução de Ruy Belo. Lisboa: Aster, [s.d.].

REVISTA USP. Dossiê Nova História. São Paulo: EDUSP, nº 23, set./nov. 1994. 169p.

SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. 4ª ed. Tradução de Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de Antônio J. da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1987. (Lugar da História, 20).

WHITE, Hayden. *Meta-história*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.

---. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 6).

7. Teorias Comparadas:

COUTO, José Geraldo *et al.* Era uma vez a história. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, sexto caderno.

FRANCO, Renato. "As armadilhas da Literatura de Resistência — história e ficção no romance brasileiro dos anos 70" *IN: História*. São Paulo: UNESP, v.13, 1994, 264p.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história*. O romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

LETRAS. Literatura e História. Santa Maria: UFSM. CAL. nº 6, jul./dez. 1993. 129 p.

NOVAES, Adauto. (Org.) *Tempo e História*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura: Companhia das Letras, 1992.

RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.) *Narrativa: ficção e história*. Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

TEMPO BRASILEIRO. Literatura e história. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. nº 81. Abr./jun. 1985. 126p.



8. Obras de Referência:

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

MOISES, Maussad. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.



