

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Organização e Apresentação

na
literatura,
as coleções

Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2020

Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo

Projeto gráfico: Antonio K.valo

Revisão: Maria Elisa Rodrigues Moreira

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues

Na literatura, as coleções / org. MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues - Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2020. 75 p.

ISBN: 978-65-88010-12-9

1. Literatura Brasileira. 2. História e Crítica. 3. Crítica.
1. Título

CDD: B869

CDU: 82.09

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais
Av. Cesar Finotti, 566/302 | Jd. Finotti
CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG
Tel: (34) 3084-3592
CNPJ: 27.693.900/0001-18
Printed in Brazil / Impresso no Brasil

www.osexodapalavra.com

CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim
Ana Maria Colling
André Luis Mitidieri
Andréa Sirihal Werkema
Antonio Fernandes Jr.
Cíntia Camargo Vianna
Cláudia Maia
Cleudemar Fernandes
Davi Pinho
Djalma Thurler
Eliane Robert de Moraes
Eneida Maria de Souza
Emerson Inácio
Flávia Teixeira
Flávio Pereira Camargo
Joana Muylaert
Larissa Pelúcio
Leandro Colling
Leonardo Mendes
Luciana Borges
Maria Elisa Moreira
Mário César Lugarinho
Nádia Batella Gotlib
Patrícia Goulart Tondinelli
Paulo César Garcia
Renata Pimentel
Telma Borges
Vinícius Lopes Passos

CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo
Leonardo Francisco Soares
Ivan Marcos Ribeiro

na
Literatura,
as coleções

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Organização e Apresentação

1ª EDIÇÃO
Uberlândia ~ MG
2020

sexo^o da
PALAVRA

A COLEÇÃO

A coleção Na literatura surge a partir de dois desejos. O primeiro deles diz da necessidade de se colocar o diverso em convivência: procuramos, nos pequenos livros que a compõem, articular pesquisadores de diversos locais e interesses, assim como em diferentes momentos de suas formações, para refletirem sobre como certas temáticas são abordadas pela literatura. O segundo diz da crença na partilha dos saberes e dos afetos: por isso, os livros foram concebidos em formato e-book e com distribuição gratuita. É uma forma de fazer com que eles possam ser acessados pelo maior número de pessoas, nos mais diversos lugares, perfazendo-se como uma rede de provocação ao pensamento.

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Idealizadora / Diretora da Coleção

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DO DESEJO DE COMPLETAR (E DE SUA POSSIBILIDADE)	07
O COLECIONISMO DE CALVINO Adriana Iozzi Klein	11
PALOMAR E A DESCONTINUIDADE DO MUNDO Claudia Maia	25
A LITERATURA ENTRE ARQUIVOS, MEMÓRIAS E COLETÂNEAS Leoné Astride Barzotto	43
GONÇALO M. TAVARES, COLECIONADOR DE AFETOS Marília Bonna dos Santos Maria Elisa Rodrigues Moreira	59
SOBRE OS AUTORES	75

APRESENTAÇÃO

Do desejo de completar (e de sua impossibilidade)

As grandes coleções são vastas, não completas. Incompletas: motivadas pelo desejo de completar. Sempre há mais um. [...] Uma coleção é sempre mais do que é necessário.

Susan Sontag

Quando propus o tema deste volume da série “Na literatura” fui movida pelo afeto: as coleções haviam sido tema de minhas pesquisas no doutorado e estudá-las teve um impacto profundo sobre mim. Afinal, a reflexão sobre a coleção suscita uma série de questões que interferem umas sobre as outras constantemente, como a memória, a ordem, a totalidade, a infinitude, o excesso, a inutilidade... o que faz com que, ao entrar em seu território, de certo modo, nunca mais consigamos dele sair.

Essa multiplicidade de percursos possíveis e a compreensão de que eles se entrecruzam num emaranhado sem fim fazia-me supor que, nos artigos apresentados, encontraria variedade mas, também, uma série de pontos em comum. Mas não imaginava que o maior número de cruzamentos estaria posto justamente por aquele autor que me fez enveredar pela literatura: Italo Calvino – e que o artigo que escrevi em coautoria com Marília Bonna, “Gonçalo M. Tavares, colecionador de afetos”, com o qual este volume se encerra, seria o único a não mencioná-lo...

Não me parece haver melhor companhia para adentrar neste universo do que Calvino: abordada aqui em distintas perspectivas, sua faceta colecionista – que tem como emblema o texto “Coleção de areia” – coloca em cena os vários modos pelos quais, na literatura, as coleções ganham espaço. Com

o escritor italiano, somos levados a pensar a coleção em seu aspecto político – os processos de atribuição de valor, os rituais de tomada de posse e os exercícios de memória que a constituem –, epistemológico – a necessidade de ordenação e classificação dos objetos que a compõem, que apontam para nosso desejo de ordenar um mundo por vezes incontrolável e, a partir de sua junção, conhecê-lo o mais profundamente possível, criando para ele uma nova narrativa –, afetivo – o que nos atrai e nos move ao colecionismo, como os objetos nos solicitam e se inserem em nossas vidas.

Nesse sentido, não causa espanto que este texto de Calvino, e a figura da areia, ocupem importante lugar nas reflexões de Adriana Iozzi Klein e de Claudia Maia, com as quais abrimos este volume. Adriana, em “O colecionismo de Calvino”, concentra-se sobre o livro *Coleção de areia*, uma compilação de ensaios e relatos de viagem do escritor italiano publicada em 1984, cerca de um ano antes de sua morte, na qual textos de forte verve ensaística, e também poética, revelam um escritor maduro para quem parece estar claro que a tentativa de “reunir e dar ordem à dispersão e à fragmentariedade das coisas”, que sempre moveu seu projeto intelectual, está fadada ao fracasso. A operação crítica de Calvino, que conduz à consciência da multiplicidade e infinidade do mundo e, conseqüentemente, da literatura, toma a areia “como modelo da desagregação do mundo e das reflexões sobre ele, representada numa coleção de palavras cujos significados se confundem e se equivalem”.

Essa “pulverização” representada pela areia permeia também o artigo de Claudia, “Palomar e a descontinuidade do mundo”, no qual acompanhamos esse personagem em sua busca constante por encontrar alguma ordem, algum sentido, os quais são sempre atravessados pelos descontínuos, pelos imprevistos, pelos impossíveis. Novamente uma compilação de textos publicados anteriormente, as aventuras do senhor Palomar compõem o último livro publicado por Calvino e são um dos muitos materiais que revelam as práticas

coleccionistas do escritor, que frequentemente recorre às séries para organizar suas narrativas nas “coleções” que apresenta a seus leitores. Aqui, no entanto, além da areia, encontramos os interstícios entre continuidade e descontinuidade também nas ondas do mar, na grama, nos laticínios, em animais... Mais uma vez, percebemos uma certa melancolia do escritor diante da evidência de que o mundo não pode ser ordenado, uma vez que as interrupções talvez sejam sua marca mais característica.

Não mais aparecendo como corpus analítico, Calvino, no entanto, está presente também no artigo de Leoné Astride Barzotto, “A literatura entre arquivos, memórias e coletâneas”, no qual é a questão da memória o eixo central da leitura da pesquisadora. Associando as práticas colecionistas e arquivísticas à necessidade que temos da memória, de ordem pessoal e coletiva, para manter nossa integridade como seres humanos, Leoné perpassa desde as coletâneas que garantem uma memória institucional, uma memória epistemológica e uma memória artística, até as práticas narrativas que propiciam que a literatura funcione como uma memória de si e do outro, estabelecendo as necessárias ligações entre sujeitos, tempos e espaços distintos.

Por fim, no último texto, em que Marília Bonna e eu nos detemos sobre a série O bairro, do escritor português Gonçalo M. Tavares e, mais especificamente, sobre os processos de afeto que permeiam a constituição das coleções, não vemos uma referência explícita a Italo Calvino. Mas, ainda assim, ele está lá, abrigado no silêncio de sua casa: afinal, é um dos moradores desse bairro artístico-cultural pelo qual as pesquisadoras passeiam, desta vez, na companhia do senhor Eliot. Interessa-nos, mais especificamente, pensar no modo pelo qual as coleções se iniciam, antes mesmo da “aquisição” de sua primeira peça: aquele momento no qual o colecionador é solicitado por seu “objeto”, no qual este imprime sobre aquele suas marcas, tornando-se alvo do desejo. É por esse

caminho que abordamos O bairro como uma coleção de leituras, de críticas, de desejos de Gonçalo Tavares.

E é com esse artigo que se marca, assim, pela ausência, que se encerra este volume, que deste modo evidencia, como coleção que também ele é, a impossibilidade de qualquer completude.

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Adriana Iozzi Klein

Italo Calvino não é um escritor instintivo, mas um escritor teórico que estuda em profundidade temas diversos que influenciam diretamente o seu modo de escrever. Os dois livros sobre os quais mais meditou nos últimos anos de sua vida foram *La leggibilità del mondo*, de Hans Blumenberg (Il Mulino, Bolonha, 1984), que o fascinou pela ideia mallarmeana do livro como fim último do universo, e *Breve storia dell'infinito*, de Paolo Zellini (Adelphi, Milão, 1980), que ao partir de argumentações filosóficas sobre o infinito chega a uma inversão do próprio conceito de infinito, cuja extensão se transforma no infinitesimal (CALVINO, 1990, p. 83). Tais ideias instigavam Calvino havia um certo tempo e estão presentes também na base da organização de um de seus últimos livros, *Coleção de areia* [*Collezione di sabbia*], publicado em 1984.

Coleção de areia é o primeiro livro de Calvino editado pela editora Garzanti, e recolhe ensaios e relatos de viagens feitas pelo escritor a vários países do mundo. Trata-se de vinte e três textos escritos no período de 1980 a 1984, com exceção daquele que dá o título à coletânea, escrito em 1974, e do sucessivo, “Como era novo o Novo mundo”, escrito, em 1976, para ser apresentado como comentário narrado em um programa da RAI (Radio e Televisione Italiana).

O volume é dividido em quatro partes. A primeira, intitulada “Exposições-Explorações”, é composta por dez textos que comentam exposições parisienses sobre temas insólitos, como coleções estranhas, mapas antigos, monstros de cera, velhos instrumentos de trabalho artesanal, escritura cuneiforme, nós, desenhos de escritores ou a crônica policial.

A segunda parte, “O raio do olhar”, reúne oito ensaios que “[...] têm como objeto o visível ou o próprio ato de ver”,

como atesta Calvino no texto “anônimo” escrito para a quarta capa do livro. Todos os escritos apresentados nessa parte correspondem a pontos de vista que envolvem, de alguma forma, o ato de olhar. Eles tratam, por exemplo, da fotografia em Roland Barthes (num texto escrito em homenagem ao crítico francês por ocasião de sua morte), do efêmero nas esculturas modernas, de escritas e formas da cidade, de dados etnográficos e escavações arqueológicas, do colecionismo em Mario Praz e da história das teorias sobre a fisiologia dos olhos.

A terceira parte, “Relatos do fantástico”, com apenas cinco textos, é dedicada ao “ver da imaginação” e aqui os escritos de Calvino são povoados por autômatos e fadas, lugares imaginários, selos que retratam cidades inventadas e imagens visionárias evocadas por uma enciclopédia.

A quarta e última parte da coletânea apresenta três grupos de reflexões, evocadas por viagens a países com civilizações muito diferentes da europeia. Com o título “A forma do tempo”, Calvino reúne quinze textos, dos quais nove dedicados a aspectos da cultura japonesa, três ao México e três ao Irã. Todos, com exceção de um texto datado de 1982, foram escritos nos anos de 1975 e 1976 e reelaborados para a publicação da coletânea. Uma boa parte deles já havia sido publicada em jornais e revistas (somente aqueles sobre o Irã eram totalmente inéditos), como “impressões de viagem do Sr. Palomar”.

Coleção de areia é um livro que nasce de artigos escritos para o jornal *La Repubblica*, a partir do final do ano de 1979, quando Calvino deixa *Il Corriere della Sera* e torna-se colaborador do jornal fundado por seu ex-colega de escola, Eugenio Scalfari. Apesar do teor politizado do seu primeiro artigo, publicado em 16 de dezembro, intitulado “Sono stato stalinista anch’io?”, o Calvino que escreve para o *La Repubblica* não será como aquele de *Il Corriere*. A produção que caracteriza o período em que escreve neste último jornal é ensaística, mas de um ensaísmo

voltado tanto para o futuro, com muitas leituras sobre ciências e antropologia, como para o passado, com reavaliações acerca da sua relação com os mestres e companheiros de trabalho intelectual e com memoráveis releituras de autores clássicos. Trata-se agora de escritos que mostram um Calvino mais enciclopédico, mais observador e apreciador da cultura.

O aspecto que mais chama a atenção em *Coleção de areia*, publicado pelo escritor quatro anos após *Assunto encerrado* [*Una pietra sopra*, 1980], é a radical diferença em relação ao primeiro volume de ensaios, mostrando como a sua produção crítica, e não só a narrativa, apresenta-se sob o signo de uma clara diversidade formal.

Em *Coleção de areia* Calvino renuncia aos ensaios autodefinidores ou às teorizações de poética e de programa, limitando-se apenas a fazer observações implícitas neste sentido, assumindo uma postura velada de “[...] desencanto crítico e autocrítico”, como diria Gian Carlo Ferretti (1989, p. 113, tradução nossa). Em lugar do intelectual ativo frente à cultura literária e à história político-social surge uma figura mais solitária e apartada. O “personagem” que aparece agora é, nas palavras de Mario Barenghi (1995, p. 30, tradução nossa),

Um literato, sem dúvida, que de literatura, porém, não fala quase nunca; um homem de cultura que se mantém, todavia, distante das discussões dos especialistas, e que, aliás, prefere trabalhar com argumentos sobre os quais não mostra nenhuma competência específica; um personagem que não tem, por princípio, a ambição de qualificar o seu próprio tempo, mas fala sempre a partir de pontos de vista bem definidos, variadamente excêntricos e marginais. E, sobretudo, um observador que deseja descrever e examinar aquilo que vê, que escolhe com cuidado objetos capazes de estimular as faculdades visuais, restaurando a sua originária força especulativa. [...] Um personagem que, em outras palavras, molda a sua condição de ensaísta a partir não da inteligência dos processos históricos, mas do exame das aparências, isto é, da interrogação de objetos, lugares, fenômenos.

Deixando de lado a pretensão de participar ativamente da construção de uma nova sociedade, como desejava o jovem ensaísta de *Assunto encerrado*, Calvino agora opta por uma solução diferente, assumindo uma atitude de diletante, ou, como escreve Barengghi (1995, p. 31, tradução nossa),

[...] assumindo o papel de turista da cultura, que evita as metas mais óbvias, faz mil descobertas e intui mil possíveis “fixações”, sem, porém, deter-se em nenhuma delas, fiel a uma vocação de “escrutinador” errante, de curioso e inquieto escoliasta do universo visual.

Se em *Assunto encerrado* Calvino incorpora o papel do intelectual protagonista, que procura traçar e evidenciar um itinerário crítico cujo percurso atravessa uma série de perspectivas literárias superadas como o passar e a mudança dos tempos, em *Coleção de areia* ele imprime uma nova dimensão para seus ensaios, seguindo uma outra via ao tomar como modelo a figura emblemática do colecionador. E se é possível afirmar que *Assunto encerrado* segue o modelo narrativo da autobiografia – ainda que seja uma autobiografia intelectual, alheia aos moldes intimistas e hostil ao psicologismo, característicos do gênero autobiográfico –, *Coleção de areia*, na outra margem, será caracterizado pelo modelo do diário. “Como toda coleção, também esta é um diário”, dirá Calvino no ensaio que, não por acaso, abre e dá título à coletânea.

Nos textos de *Coleção de areia*, a diversidade é o tema central e a realidade tende a apresentar-se como alteridade: as coleções, os museus, as exposições, as escavações arqueológicas¹, os monumentos, os países distantes são mundos singulares e imprevisíveis. Quanto mais livre e ampla é a exploração desses mundos – objetos e plantas, ritos e linguagens – mais misterioso parece o seu significado. Percebemos nessas páginas o eco das palavras do guia mexicano que acompanha o Sr. Palomar no livro de 1983: “Não se sabe o que quer dizer” (CALVINO, 1994, p. 89). Nesse universo dividido em uma

¹ Ver, a propósito de colecionismo e arqueologia na obra de Calvino, Iozzi Klein (2010).

multiplicidade de objetos únicos e indecifráveis, o processo de integração parece ser praticamente impossível; por isso, para Gian Carlo Ferretti (1988, p. 49, tradução nossa), “[...] o colecionismo parece ser a única lógica capaz de dar à dispersão das coisas um sentido de conjunto homogêneo”.

Se remontarmos à origem da palavra colecionismo, veremos que ela deriva do latim *colligere*, que significa recolher. A ideia do colecionar está, sem dúvida, extremamente ligada ao desejo de reunir e possuir, atividades que manifestam um aspecto do modo de comportar-se do homem que, desde sempre, pesquisa, escolhe, conserva e acumula objetos. O colecionismo é, sobretudo, um jogo que abre as portas do imaginário. O colecionador organiza a sua coleção seguindo a sua sensibilidade e criatividade pessoal porque cada objeto possui características próprias que são evidenciadas a partir de uma determinada forma de olhar. Na ação de recolher coisas dispersas, pesquisando, escolhendo e classificando, o ato de colecionar favorece o desejo de evasão e leva, ao mesmo tempo, ao fascínio pela pesquisa incansável e ilusória do objeto que falta, porque os colecionadores sabem que a coleção perfeita é aquela que não se completa nunca.

O colecionismo de Calvino não se refere aos objetos materiais, mas é uma tentativa de reunir e dar ordem à dispersão e à fragmentariedade das coisas. No campo das ideias e da criação literária, ele é resultante das reflexões surgidas durante a estada de Calvino em Paris, de 1967 a 1980, quando a influência do grupo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), e de escritores como Georges Perec, autor do genial livro-tabuleiro de xadrez repleto de histórias e de estratégias narrativas, se faz perceber claramente no seu modo de pensar a literatura. O projeto do grupo, ou seja, o de criar uma literatura múltipla, potencial e enciclopédica – concebida a partir da associação da morfologia literária a rígidos modelos matemáticos, que permite explorar o imenso terreno do narrável – incute em Calvino a sua conhecida

tendência classificatória, catalográfica e enciclopédica, desenvolvida na ânsia de tentar racionalizar a incomensurável multiplicidade do real.

Da mesma forma, o colecionismo, típico de cada um dos vários “personagens” encontrados em *Coleção de areia*, constitui uma espécie de tentativa de organizar em espaços e zonas limitadas o universo de cada um. Pensemos, por exemplo, na colecionadora de areia, para quem as garrafas correspondem à “[...] tentativa de transformar o correr da própria existência em uma série de objetos salvos da dispersão”, no autor de diários que transforma a sua vida em “[...] uma série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos”, no colecionador de imagens de Mickey Mouse, fixado infantilmente “[...] naquela única imagem reconfortante em meio a um mundo assustador”, e no “catálogo do mundo” de Donald Evans que, por meio de seus selos, procurava “[...] apropriar-se dos países visitados, dos lugares nos quais se vive”.

Coleção de areia é, como diria o crítico Domenico Scarpa (1999, p. 89, tradução nossa), “[...] uma coleção de coleções, uma coleção de visões do mundo, uma excêntrica coletânea de excentricidades”. Aquilo que Calvino parece buscar agora é o excêntrico e o particular, ou seja, o periférico, visto minuciosamente no seu conjunto. Também podem ser lidos sob essa ótica outros textos, em especial “Como era novo o Novo Mundo” (1976), “O viajante do mapa” (1980) e “O museu dos monstros de cera” (1980), entre os mais elaborados de Calvino na busca do excêntrico e do diferente, que acaba por determinar uma certa sua fixação, que é aquela de evasão por meio da imaginação.

A ideia de “coleção” deriva desse olhar múltiplo do ensaísta que, curioso e sensível a cada solicitação, vaga por lugares e épocas levado pelas coisas que observa. Em termos retóricos, o procedimento adotado por Calvino é considerado por Barengghi uma *enumeratio* prolongada, um tipo de síntese

entre singularidade e pluralidade ou, em outras palavras, uma mesma função sintática que se desdobra em uma quantidade indefinida de elementos diferentes. Tal procedimento, recorrente em *Coleção de areia*, é esclarecido por Barenghi (1995, p. 31, tradução nossa) nos seguintes termos:

Assim, um mesmo olhar volta-se para uma série indefinida de perspectivas, dimensões, experiências, num esforço sempre provisório, embora nunca inútil, de reduzir uma realidade parcelada e desagregada a um sentido completo e unitário. No entanto, também neste horizonte, permanece sempre a possibilidade de narrar; tratar-se-á essencialmente de “estórias do visível” [...], tecidas no limite entre ideia e percepção, entre visão e reflexão, sob o signo de uma perpétua mobilidade.

A atenção à qualidade da escrita, característica sempre marcante em Calvino, mostra-se nesta coletânea ainda mais forte. As referências são, sem dúvida, os ensaístas representantes da *prosa d'arte* italiana do século XX, Mario Praz e Emilio Cecchi², a quem Calvino admira e cuja influência pode ser percebida também em *Palomar*. Cecchi será importante para Calvino mais pela visão da natureza como obra de arte, que atua num tempo incomensurável em relação ao tempo humano, do que pela lição de estilo.

Nos ensaios de Praz, Calvino ressalta o procedimento do colecionismo, central, como vimos, também em parte de sua própria produção. Em “A redenção dos objetos” (1981), que discorre sobre a escrita de Mario Praz, Calvino mostra como o colecionismo do ensaísta não é estéril, uma vez que procura restabelecer uma “continuidade entre as coisas”. Para ele, a escrita de Praz, repleta de imagens redundantes e de referências neoclássicas e barrocas, carregadas de elementos descritivos e de detalhes minuciosos, traz também uma espécie de digressão iluminista, típica de um colecionador que ama os objetos e a história à qual eles pertencem. Com isso, Praz nos

² O modelo da *prosa d'arte* na Itália, do *elzeviro*, é Emilio Cecchi, autor de muitos livros de viagem e um importante crítico italiano. Em 1920, Cecchi publica *Pesci Rossi*, uma coletânea de “breves prosas preciosas”, cheias de criatividade e agudeza intelectual. Tal coletânea deu início a uma tendência da prosa italiana caracterizada pelo fragmento não narrativo.

faz ver como a tarefa de recolher, própria do colecionador, pode remeter também à escrita erudita e acumulativa do ensaísta, mostrando como o colecionismo, nesse caso, não deve ser entendido somente como uma forma de posseção material, mas como um hábito mental e um método cognitivo:

Mas Praz, que dos objetos amados busca os indícios também nos livros, na incorporeidade dos textos escritos, e se torna colecionador de citações, de alusões, de referências, é a prova de quanto de imaterial nutre a concretude de sua paixão. (CALVINO, 2010, p. 123).

Esse comportamento característico que distingue a escrita ensaística de Mario Praz, é, em essência, muito similar àquela adotado pelo próprio Calvino. O colecionismo calviniano pode ser exemplificado sucintamente no texto de abertura da coletânea, uma incrível representação poética da natureza essencial do ensaio de tipo criativo. Nele, a observação de uma situação concreta, aparentemente banal, como uma mostra de coleções de objetos despretensiosos, dá o primeiro impulso à construção do texto:

Numa exposição de coleções estranhas que houve recentemente em Paris – coleções de chocalhos de vacas, de jogos de tómbola, de tampas de garrafas, de apitos de terracota, de tíquetes ferroviários, de piões, de invólucros de rolos de papel higiênico, de distintivos de colaboracionistas da ocupação, de rãs embalsamadas –, a vitrina da coleção de areia era a menos chamativa mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do silêncio opaco aprisionado no vidro das ampolas. (CALVINO, 2010, p. 11).

A visão de uma coleção de frasquinhos com diferentes tipos de areias ativa os sensores culturais e intelectuais do autor e se transforma em reflexão, imagens, agregado de citações e justaposições analógicas e, ainda, reinvenção do objeto e poesia; e a vocação do escritor, inseparável do ensaísta, consegue chegar a resultados formais extremamente literários:

Passando em revista este florilégio de areias, o olho capta primeiro apenas as amostras que mais se destacam, a cor ferrugem de um leito seco de rio do Marrocos, o branco e preto carbonífero das ilhas Aran, ou uma mistura cambiante de vermelho, branco, preto, cinza que traz na etiqueta um nome ainda mais policromo [...] Depois as diferenças mínimas entre areia e areia obrigam a uma atenção cada vez mais absorta e, assim, pouco a pouco entra-se numa outra dimensão, num mundo que não tem outros horizontes senão essas dunas em miniatura, onde uma praia de pedrinhas cor-de-rosa nunca é igual a uma outra praia de pedrinhas cor-de-rosa.[...] Tem-se a impressão de que essa amostragem da Waste Land universal esteja para revelar-nos alguma coisa importante: uma descrição do mundo? Um diário secreto do colecionador? Ou um oráculo sobre mim, que estou a escrutar nestas ampulhetas imóveis minha hora de chegada? (CALVINO, 2010, p. 12).

A criação de imagens no ensaio é suscitada a partir do conhecido e do concreto, muitas vezes cotidiano, que é mostrado sob um novo prisma e transformado poeticamente. Os objetos são transfigurados por meio de um complexo procedimento combinatório de imagens, citações, digressões, de modo a ampliar a realidade cognitiva, com grande efeito poético.

Muitos dos escritos de *Coleção de areia* partem da descrição de uma situação objetiva e vivida pessoalmente, à qual o autor sobrepõe uma série de conexões e alusões culturais do seu universo de conhecimento, e cada objeto, dado cultural, ou lugar visitado, é visto por Calvino de forma analítica, reflexiva e racional e exposto com sensibilidade poética. Nesse procedimento, a realidade é filtrada e combinada com os elementos típicos da composição ensaística, ou seja, a reflexão racional e a representação visual, e inserida no espaço intelectual que caracteriza o ensaio, mas a forma expressiva resultante é carregada de lirismo, de forte senso estético e de gosto pelo maravilhoso.

Nesses textos, o olhar de Calvino procura enfocar um detalhe, um dado mínimo e familiar, para depois se expandir em direção a outras esferas reflexivas e emotivas. Assim, a

situação inicial dos ensaios é sempre um fragmento, mas que é capaz de levar, por meio das reflexões e da cultura evocativa do escritor, a outros possíveis espaços de conhecimento. Tais escritos são criados, de uma forma geral, a partir do exame das aparências, ou seja, da interrogação dos objetos, dos lugares, dos fenômenos, mas o valor da coletânea vai muito além deste caráter ocasional dos textos que a compõem. Como sustenta Manuela Dini (1999, p. 118), esses ensaios assumem, gradativamente, a fisionomia de “operetta filosófica”, na qual os mínimos e contingentes eventos (uma mostra, um objeto, um livro, um quadro, uma viagem) tornam-se ponto de partida para reflexões existenciais.

Assim, a coletânea como um todo não pode ser lida e interpretada sem considerar que é formada por uma série de metáforas que, na sua globalidade, instituem uma “alegoria cósmica”, aproveitando um conceito de Mario Boselli aplicado ao livro *Se um viajante numa noite de inverno* que, para o crítico, é “[...] atravessado por uma teoria de metáforas polissêmicas que metamorfoseiam continuamente também os eventos mínimos e as suas mínimas conotações” (BOSELLI, 1987, p. 185, tradução nossa).

O “autor” do conjunto de ensaios publicado em 1984, um viajante colecionador, interroga-se o tempo todo sobre as coisas que vê e os lugares aonde vai, sobre o que faz ali, o que procura aprender e porquê. Em comparação a fases anteriores, *Coleção de areia* pode ser considerado, sem dúvida, o livro menos esquemático de Calvino, mais disponível e indulgente em relação ao desconhecido e à dificuldade de compreensão das coisas e, por isso, talvez um dos mais complexos. Segundo Domenico Scarpa (1999, p. 91, tradução nossa),

Coleção de areia é um livro de descrições que não se deixa descrever; é um livro apinhado, assimétrico, lotado de coisas e, portanto, translúcido e impalpável, sem pontos de apoio ou instruções de uso, um livro sobre o qual as definições correntes de Calvino não colam. Talvez, por isso, seja assim tão negligenciado pela crítica.

Coleção de areia é, de fato, o livro mais excêntrico de Calvino e bastante representativo da incessante busca de um escritor movido pela paixão cognitiva, para ele imperativo categórico do indivíduo que se realiza por meio do conhecimento.

Se analisamos a obra de Calvino na sua totalidade, vemos que suas últimas produções tendem a se transformar, como enfatiza Asor Rosa (2001, p. 73, tradução nossa), em “[...] repertórios enciclopédicos e colecionísticos, em relatórios de mostras bizarras e de escavações arqueológicas fora do comum, em tentativas de colocar-se a partir de um ponto de vista outro”.

Coleção de areia, desde as primeiras linhas do seu primeiro texto – “Há uma pessoa que faz coleção de areia. Viaja pelo mundo e, quando chega a uma praia de mar, à orla de um rio ou de um lago, a um deserto, a uma charneca, recolhe um punhado de areia e o carrega consigo” (CALVINO, 2010, p. 11) –, parece remeter à atmosfera evocada em *As cidades invisíveis* [*Le città invisibili*, 1972], onde Marco Polo, “o maior viajante de todos os tempos”, num diálogo fantástico, descreve a um melancólico e estático Kublai Khan as inúmeras cidades que visitou em suas missões diplomáticas. Percebe-se assim, mais uma vez, a mesma espécie de atração por aquela pessoa excêntrica e única, que viaja pelo mundo e tem a coragem de levar até o fim as prerrogativas de seu tempo.

No ensaio que abre a coletânea, “*Coleção de areia*”, a coleção real à qual Calvino se refere é, na verdade, uma coleção de “areias”, trazidas pelo colecionador de vários lugares do mundo e visivelmente diferentes entre si, dada a variedade de cores e o grau de erosão de cada uma delas. Mas a “coleção de areia” que Calvino toma como emblema de todo o volume, no fundo, parece resumir em si o percurso intelectual do escritor, evidenciando aquela sua pulsão enciclopédica aplicada a um objeto em vista da irredutível pulverização do real.

A areia é entendida como modelo da desagregação do mundo e das reflexões sobre ele, representada numa coleção

de palavras cujos significados se confundem e se equivalem. A pulverização do objeto, areia, leva inevitavelmente a olhar para além de sua própria definição, numa linha interpretativa que utiliza o referente apenas como ponto de partida. Isso evidencia a capacidade que tem a operação crítica de Calvino, sempre marcada por uma ânsia de conhecimento, de abrir horizontes singulares que não descrevem o objeto de partida, mas que mostram essencialmente a infinidade de significados que dele podem ser abstraídos.

Ao fim de um percurso que atravessa mudanças históricas e existenciais, passando pelos territórios da ideologia política, das ciências da linguagem e da epistemologia, sempre conservando uma certa tensão entre utopia e realidade, Calvino chega à ideia que no fundo o levou a colocar “uma pedra sobre” grande parte das experiências precedentes: o sentido do mundo é infinito e a literatura só pode oferecer uma imagem da realidade se respeitar a sua complexa multiplicidade.

Referências

ASOR ROSA, Alberto. **Stile Calvino**: cinque studi. Torino: Einaudi, 2001. (Biblioteca Einaudi).

BARENGHI, Mario (org.). **Italo Calvino**: Saggi (1945-1985). Milano: Mondadori, 1995. 2 v.

BOSELLI, Mario. La polvere della storia. **Nuova corrente**, v. 34, n. 99, luglio-dicembre 1987.

CALVINO, Italo. **Una pietra sopra**: discorsi di letteratura e società. Torino: Einaudi, 1980.

CALVINO, Italo. **Palomar**. Torino: Einaudi, 1983.

CALVINO, Italo. **Collezione di sabbia**. Milano: Garzanti, 1984.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Palomar**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DINI, Manuela. **Calvino critico**: i percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica. Ancona: Transeuropa, 1999.

FERRETTI, Gian Carlo. La collaborazione ai periodici. *In*: FALASCHI, Giovanni (org.). **Italo Calvino**. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 26-28 febbraio 1987. Milano: Garzanti, 1988.

FERRETTI, Gian Carlo. **Le capre di Bikini**: Calvino giornalista e saggista (1945-1985). Roma: Riuniti, 1989.

IOZZI KLEIN, Adriana. A história em pedaços: colecionismo e arqueologia na literatura italiana do século XX. **Revista Fragmentos**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 13-23, 2010.

SCARPA, Domenico. **Italo Calvino**. Milano: Mondadori, 1999.

Cada processo de desagregação da ordem do mundo é irreversível, mas os efeitos são escondidos e retardados pelas miríades de grandes números que contêm possibilidades praticamente ilimitadas de novas simetrias, combinações, acoplamentos.

Italo Calvino

Durante quase toda sua carreira de escritor de contos e romances, mantida juntamente com o trabalho na Editora Einaudi e com a constante colaboração em jornais e revistas, Italo Calvino se dedicou a um intenso arranjo e rearranjo de seus textos, muitos deles publicados esparsamente, de forma que a redistribuição de fragmentos textuais preexistentes se tornou pouco a pouco uma das vertentes de seu processo de criação. O gosto pelo exótico e pela sistematicidade das séries e o empenho por reunir as variantes dispersas e, de certa forma, tomar posse delas fazem de muitos de seus livros autênticas coleções. *As cidades invisíveis*, *Se um viajante numa noite de inverno* e *O castelo dos destinos cruzados* são os mais elaborados em termos de estrutura textual. *Palomar*, o último livro publicado pelo escritor, revela um colecionador amadurecido, como que consciente das paixões e dores de sua prática. As histórias que viriam a compô-lo nasceram nas páginas do *Il Corriere della Sera* em agosto de 1975 e lá permaneceram até 1977, quando migraram para o *La Repubblica*. Segundo informam as “Note e notizie sui testi” elaboradas para os volumes que reúnem as narrativas de Calvino,

[...] dos vinte e sete fragmentos que compõem o livro, dez derivam de narrativas publicadas no *Corriere* entre 1975 e 1977, seis (com a diferença que é notável) oriundos do *La Repubblica*, e onze novos, com a parcial exceção de “O mundo contempla o mundo”, publicado em francês no periódico do

O desejo de dar continuidade a uma estrutura e um pensamento já empregados é o que vai traçar o programa das variações nos livros de Calvino, alimentando, assim, o aprofundamento de uma investigação, que poderia se propagar *ad infinitum*. Assim como em livros precedentes, também em *Palomar* as narrativas são organizadas a partir de um projeto ordenador, uma espécie de moldura, segundo informa a nota final:

As cifras 1, 2, 3 que numeram os títulos do índice, estejam elas em primeira, segunda ou terceira posição, não têm apenas um valor ordinal, mas correspondem a três áreas temáticas, a três tipos de experiência e de interrogação que, em diferentes proporções, estão presentes em cada parte do livro.

Os 1 correspondem geralmente a uma experiência visiva, que quase sempre tem por objeto formas da natureza; o texto tende a configurar-se como uma descrição.

Nos 2 estão presentes elementos antropológicos, culturais em sentido amplo, e a experiência envolve, além dos dados visivos, também a linguagem, os significados, os símbolos. O texto tende a desenvolver-se em narrativa.

Os 3 dão conta das experiências de tipo mais especulativo, respeitantes ao cosmo, ao tempo, ao infinito, às relações entre o eu e o mundo, às dimensões da mente. Do âmbito da descrição e da narrativa se passa ao da meditação. (CALVINO, 1994, p. 124).

Esse esquema, ainda que muito menos cerrado do que aqueles usados em *As cidades invisíveis* e *Se um viajante numa noite de inverno*, livros pensados segundo a lógica do Oulipo, atesta o cuidado do escritor para com seus projetos. Inicialmente, o propósito de Calvino era reunir 125 fragmentos e não apenas 27. Ao personagem senhor Palomar, que tem o nome de um grande telescópio, acrescentaria um duplo antitético, o senhor Mohole, cujo nome remete a uma sonda perfuratriz. Contudo, conforme declarou Calvino, para esse romance, descartar foi mais importante que acrescentar, tendo reduzido ao essencial

o material acumulado (CALVINO, 2001, p. 1505). Aqui, de um texto a outro, o esquema se repete: atraído por alguma coisa que deseja melhor conhecer, Palomar se põe a observar detalhada e rigorosamente o objeto de sua curiosidade e, ao cabo de uma meditação muitas vezes atormentada, percebe que a harmonia que procura é inalcançável.

Conforme apontou Gilles Deleuze sobre a colocação em série, em *Diferença e repetição*, a repetição se dá como produção da diferença, como um “motor” da diferença. Para o filósofo, ela se distingue da generalidade e da generalização, uma vez que estas pressupõem a reunião do que é supostamente semelhante sob o mesmo conceito, em que um termo pode ser trocado, substituído por outro. Ao contrário, a repetição estaria fundada não na reprodução do mesmo (do semelhante), mas na produção do diferente, do singular, de forma que a diferença surge como consequência do ato mesmo de repetir:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável”. Não acrescentar uma segunda ou uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à “enésima” potência. Sob esta relação da potência, a repetição inverte-se, interiorizando-se. Como diz Péguy, não é a festa da Federação que comemora ou representa a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as federações; ou, ainda, é o primeiro nenúfar de Monet que repete todos os outros. (DELEUZE, 2009, p. 20).

Cada texto de qualquer uma das séries de Calvino constitui um texto em si, mas, paradoxalmente, existe enquanto diferente de outro; o múltiplo se desdobra para se explicar e para explicar cada uma de suas partes. Em *Palomar*, a ideia da série não se encontra apenas na estrutura do livro, no modelo de organização utilizado pelo escritor, ela se insere também como temática, a partir das observações que faz o

protagonista. Os fragmentos do livro examinam, entre vários outros aspectos, a continuidade e a descontinuidade com que se apresentam os elementos no universo. Esse exame é filtrado pelo olhar do personagem que, muitas vezes, privilegia o elemento descontínuo em sua busca por compreender o universo e sua relação com o homem.

Em “Leitura de uma onda”, o primeiro texto do livro, o personagem, quando observa as ondas na praia, percebe que, por mais que sejam “[...] formas e sequências que se repetem” e, portanto, iguais e contínuas, elas são “[...] autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção” (CALVINO, 1994, p. 8). A percepção da descontinuidade e da diferença, aqui, está atrelada ao exame da repetição, como já mencionado: “[...] cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra onda” (CALVINO, 1994, p. 8). O descontínuo é percebido em decorrência do ato de demorar-se em observações, próprio do personagem, que vai à praia com este intuito: observar uma onda e defini-la em meio a todas as outras.

No fragmento exatamente posterior, é o seio nu de uma jovem banhista que suscita a reflexão do personagem que, procurando fugir de pensamentos indiscretos, retrógrados e machistas, conclui que seu olhar, que ora tende a afastar-se do seio ora a deter-se nele, não pode negligenciá-lo, pois a oscilação da paisagem – “[...] mal o seio da moça penetre em seu campo de vista, perceba-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto” (CALVINO, 1994, p. 13) – deve ser considerada natural e encorajar seu olhar, favorável à mudança dos costumes. A atitude da banhista de se cobrir e sair aborrecida leva o personagem à seguinte conclusão: “O peso morto de uma tradição de maus costumes impede-a de apreciar em seu justo mérito as intenções mais esclarecidas”, ou seja, a aceitação do desvio e da descontinuidade nas tradições poderia colaborar para o estabelecimento da harmonia no universo.

Em outro fragmento, “O assovio do melro”, o descontínuo se apresenta não aos olhos, mas aos ouvidos do personagem, que se põe a escutar o piado dos pássaros: “[...] um repertório das mais variadas manifestações sonoras envolvem-no num espaço acústico irregular e descontínuo, anfractuoso” (CALVINO, 1994, p. 24). Nesse espaço de descontinuidade, para o qual Palomar arrisca, inclusive, algumas classificações – “[...] chilreios puntiformes, trilados de duas notas, uma breve uma longa, truçilares curtos e vibráteis, chamarizes, cascatas de notas que vêm em escala decrescente e se interrompem, caracóis de modulações que se curvam sobre si mesmas, e assim por diante até chegar aos gorjeios” (CALVINO, 1994, p. 24-25) –, é possível encontrar um equilíbrio que não se caracteriza exatamente pela harmonia, mas pela leveza e pela transparência. Segundo a reflexão de Palomar, a linguagem dos melros se estabeleceria entre o assobio e o silêncio, a continuidade e a descontinuidade:

Talvez o valor daquela única palavra esteja no fato de ser repetida por um outro bico assoviante, de não ser esquecida durante o intervalo de silêncio. Ou, quem sabe, todo o diálogo consiste em dizer alto “estou aqui”, e a extensão das pausas acrescenta à frase o significado de um “ainda”, como se dissesse “ainda estou aqui, sou eu mesmo que aqui estou”. E se estiver na pausa e não no assovio o significado da mensagem? Se for no silêncio que os melros se falam? (O assovio seria neste caso um sinal de pontuação, uma fórmula como “dito, câmbio”). Um silêncio, na aparência igual a outro silêncio, poderia exprimir cem intenções diversas; até mesmo um assovio; falar calando-se, ou assoviando, é sempre possível; o problema é entender-se. Ou melhor, ninguém pode entender ninguém: cada melro acredita haver posto no assovio um significado fundamental para ele mas que só ele entende; o outro lhe contesta algo que não tem nenhuma relação com aquilo que ele disse; é um diálogo de surdos, uma conversa sem pé nem cabeça. (CALVINO, 1994, p. 26).

O trecho citado evidencia a reflexão do personagem pautada pela incerteza. Ele não pretende dar uma explicação incontestável para os fatos; a tarefa que deseja cumprir, o seu trabalho, como definido no início do texto, é interrogar-

se a respeito do que observa, sem almejar, contudo, uma conclusão definitiva. Palomar não sabe ao certo o que, no canto dos pássaros, é o contínuo e o que é o descontínuo. A mensagem estaria no silêncio ou no assovio? Provavelmente na relação entre os dois, ou seja, na intermitência, assim como a linguagem dos homens, que, nesse fragmento do livro, se apresenta ora pelos balbucios de Palomar, ora pelas frases completas ainda que curtas de sua mulher. Entendendo-se ou não, é por uma linguagem que se mostra descontínua que “[...] continuam a assoviar e a interrogar-se perplexos, ele e os melros” (CALVINO, 1994, p. 28).

Também em “O gramado infinito”, Palomar acaba por se deter nessa relação do contínuo e descontínuo, quando observa que, em meio às ervas de sementeira, plantadas para constituírem um todo contínuo, sem interrupção, nascem ervas do mato espontaneamente, estabelecendo-se ali um “acordo cúmplice”, “[...] uma tolerância resignada para a degradação” (CALVINO, 1994, p. 30). É em função dessa cumplicidade instaurada entre as ervas boas e as más que Palomar desiste de “limpar” o gramado, arrancando as ervas intrusas, e passa a fazer um cálculo estatístico desse espaço, tarefa que também se mostra inútil, pois percebe que é impossível contar todas as ervas que ali se encontram. Inútil também é aplicar nesse gramado a teoria dos conjuntos e subconjuntos, a próxima iniciativa do personagem para tentar ordenar esse espaço, pois um elemento externo como o vento, que muda as sementes de lugar, por exemplo, é capaz de transtornar a relação entre os conjuntos. Assim, chega à seguinte conclusão:

[...] será “o gramado” aquilo que vemos ou vemos antes uma erva e mais outra e mais outra...? Aquilo que designamos como “ver o gramado” é apenas o efeito de nossos sentidos aproximativos e grosseiros; um conjunto existe somente quando formado por elementos distintos. Não se trata de contá-los, o número não importa; o que importa é fixar com um único golpe de vista as plantinhas individuais uma por uma, em suas particularidades e diferenças. E

não apenas vê-las: pensá-las. Em vez de “pensar” o gramado, pensar naquela haste com duas folhas de trevo, naquela folha lanceolada um tanto curva, naquele corimbo delicado... (CALVINO, 1994, p. 32).

Para Palomar, mais importante que “ver o gramado” ou a totalidade das ervas que o compõem é ver cada planta em sua singularidade, pensá-la por meio de uma *mathesis singularis*, rejeitando qualquer modelo que pretenda reduzir ou ocultar a diversidade em um todo ordenado. Como em outros fragmentos do livro, também aqui, ainda que o personagem experimente ordenar o desordenado, fazendo uso de aparatos científicos, acaba por reconhecer a importância do descontínuo e do distinto, daquilo que perturba os conjuntos, a continuidade dos elementos visíveis. Como apontou Scarpa, “[...] o aspecto mais tocante do senhor Palomar é a contradição em que vive: gostaria de fazer falar o mundo e dar-lhe ordem [...], mas ao mesmo tempo gostaria de abster-se de perturbá-lo, de perturbar a desarmonia do mundo pela qual se sente perturbado” (SCARPA, 1999, p. 206, tradução nossa). Essa abstenção, ele a encontra quando se põe a “pensar” o descontínuo não em relação com o contínuo ou apenas nessa relação, mas em si mesmo, também em si mesmo.

Esse “pensar” se deve, em boa medida, à grande tendência que os fragmentos do livro têm para a descrição, mesmo aqueles planejados para serem eminentemente narrativos ou meditativos, segundo o esquema ternário que Calvino definiu para o livro. É o modo descritivo de tratar o ser ou a coisa que salienta sua unicidade; destacado de um todo, é possível perceber-lhe as particularidades e diferenças e, conseqüentemente, a descontinuidade do mundo deixa de se esconder numa continuidade que é apenas aparente. Dos fragmentos de *Palomar* em que a atenção do personagem se volta para esse único, destaca-se “O gorila albino”, que compõe, com “A corrida das girafas” e “A ordem dos escamados”, a série “Palomar no zoo”, em que a relação entre a ordem e a desordem da realidade exterior acaba por influenciar o

pensamento do personagem que, como um reflexo do mundo, pende entre a harmonia e a desarmonia.

Em “A corrida das girafas”, a desarmonia dos movimentos desses animais fascina Palomar, desarmonia que é neutralizada por um “elemento unificador”, “[...] dado pelas manchas do pelo, dispostas em figuras irregulares mas homogêneas, de contornos nítidos e angulosos; elas se ajustam como um exato equivalente gráfico aos movimentos segmentados do animal” (CALVINO, 1994, p. 74). A constante que observa nas girafas é aquela comum aos exemplares da espécie: as manchas em forma de losango, assim como lhes é comum o modo desconjuntando de andar. Ambas as características são próprias das girafas e diferenciam-nas de outras espécies, de modo que, nesse fragmento, o único é o único de um conjunto em relação aos outros conjuntos. Em “O gorila albino”, por sua vez, o único refere-se à descontinuidade dentro de um conjunto, o dos gorilas, o que dá à diferença outra dimensão: a da exclusão, da estranheza. Assim o narrador apresenta, pelos olhos de Palomar, o gorila albino exposto no zoo de Barcelona:

No zoo de Barcelona existe o único exemplar de símio albino que se conhece no mundo, um gorila da África equatorial. O senhor Palomar se destaca das pessoas que se apinham em seu pavilhão. Por trás da parede de vidro, Copito de Nieve (“Floco de Neve”, assim o chamam) é uma montanha de carne e pelo branco. Sentado e encostado numa parede está tomando sol. A máscara facial é de um róseo humano, sulcada de rugas; até mesmo o peito mostra uma pele glabra e rósea, como a dos homens da raça branca. Aquele rosto de traços enormes, de gigante triste, às vezes se volta para a multidão dos visitantes além do vidro, a menos de um metro dele; um lento olhar preenhe de desolação, de paciência e enfado, um olhar que exprime toda a resignação de ser o que é, único exemplar no mundo de uma forma não escolhida, não amada, toda a fadiga de carregar sua própria singularidade, toda a aflição de ocupar o espaço e o tempo com a própria presença tão embaraçante e tão vistosa. (CALVINO, 1994, p. 75).

Em virtude de seu albinismo, único na espécie, Copito de Nieve tornou-se alvo da curiosidade dos visitantes do zoológico de Barcelona, que expõe, como em espetáculo, esse exemplar da descontinuidade da natureza. Esse interesse pela diferença inscrita no corpo dos seres vivos (pelos chamados “fenômenos vivos”), como aponta Jean-Jacques Courtine, teve seu auge nas últimas décadas do século XIX, quando a exibição do anormal alcançou patamares de espetáculo e grande divertimento em feiras e circos, sobretudo nos *entre-sorts* (entre-e-sai). O entre-e-sai era uma espécie de teatro montados em uma barraca ou apenas uma cortina, onde se expunham os fenômenos monstruosos: “A palavra é característica. O público sobe, ergue-se o fenômeno, emite um balido ou fala, muge ou estertora. Entra-se, sai-se, é isto aí” (VALLÈS *apud* COURTINE, 2008, p. 255). Para Courtine, essa descrição dos entre-e-sai comprova que a visita dos curiosos à exposição dos monstros das feiras “[...] possuía a banalidade rotineira dos divertimentos familiares” (COURTINE, 2008, p. 55).

O zoológico de Barcelona citado no livro de Calvino, ao exibir o gorila albino aos olhos dos visitantes, atualiza, no final do século XX, a relação com o diferente e o anormal das exóticas feiras oitocentistas. Ainda que desprovido de todo o aparato de publicidade de que essas feiras lançavam mão – a exemplo dos cartazes e dos sons –, esse zoológico também se vale da anomalia para despertar a atenção dos visitantes. Destacado da multidão de curiosos, Palomar não se limita a ver o gorila albino como um “maravilhoso ao revés” (CANGUILHEM, 2012, p. 189), segundo George Canguilhem definiu o monstruoso. O texto de Calvino descreve o animal a partir de suas características físicas – o róseo humano que o distingue dos outros gorilas, a face coberta de rugas, os traços enormes – para, então, abordar, segundo o olhar do protagonista, o sentimento de Copito diante do isolamento. Nesse sentido, o personagem chega a imaginar a relação que o gorila estabelece com o pneu de automóvel que segura entre as mãos, numa evidente aproximação com

o homem: “Que será esse objeto para ele? Um brinquedo? Um fetiche? Um talismã?” (CALVINO, 1994, p. 76), pergunta. Estabelece-se, assim, uma relação quase que de piedade de Palomar para com aquele gorila:

Palomar imagina compreender perfeitamente o gorila, sua necessidade de alguma coisa que lhe aplaque a angústia do isolamento, da diversidade, da condenação a ser sempre considerado um fenômeno vivo, seja por suas mulheres e filhos, seja pelos visitantes do zoo. [...]

Dali pode-se abrir para ele uma escapatória em direção daquilo que para o homem é a busca de uma saída para a angústia de viver: investir-se a si mesmo nas coisas, reconhecer-se nos signos, transformar o mundo num conjunto de símbolos; quase um primeiro alvorecer da cultura na longa noite biológica. Para fazer isso o gorila albino dispõe apenas de um pneu de automóvel, um artefato da produção humana, estranho a ele, privado de toda potencialidade simbólica, nu de significados, abstrato. Não se diria que contemplando-o se pudesse extrair dele grande coisa. Contudo, que haveria melhor do que um círculo vazio para assumir todos os significados que lhe quiséssemos atribuir? Talvez identificando-se com ele o gorila esteja a ponto de alcançar no fundo do silêncio as fontes das quais brota a linguagem, de estabelecer um fluxo de relações entre os seus pensamentos e a irredutível evidência surda dos fatos que determinam a vida... (CALVINO, 1994, p. 76-77).

Em “O gorila albino”, portanto, a reflexão sobre a condição anômala do animal acaba por levar Palomar a aproximá-lo do humano, a imaginar uma relação simbólica entre ele e o pneu que segura nas mãos, como uma forma de lidar com o isolamento. O albinismo se inscreve na “[...] irredutível evidência surda dos fatos que determinam a vida” (CALVINO, 1994, p. 77), confirmando, assim, aquele pendor da natureza, muitas vezes inexplicável, para o desvio e o monstruoso. A “[...] existência de monstros questiona a vida quanto ao poder que ela tem de nos ensinar a ordem”, afirma Canguilhem (2012, p. 187). Na esteira desse pensamento, Calvino, em seu texto, recorre à desordem e ao monstruoso para entender o humano e a vida. No final do fragmento, Palomar pensa:

Assim como o gorila tem seu pneu que lhe serve de suporte tangível para um frenético discurso sem palavras [...], também tenho essa imagem do símio branco. Todos rolamos nas mãos um velho pneu vazio por meio do qual queremos atingir o sentido último que as palavras não alcançam. (CALVINO, 1994, p. 77).

Se em outros fragmentos do livro são os objetos a desencadearem uma reflexão sobre o homem e a linguagem, aqui é a “imagem do símio branco”, exemplar confirmador da descontinuidade da natureza, que o faz, ressaltando esse conhecimento humano que se inscreve no corpo do monstro, que traz “[...] não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar” (COHEN, 2000, p. 55).

Em outro fragmento do livro, Calvino, com a aguda reflexão que caracteriza muitos de seus textos, apresenta a relação entre o contínuo e o descontínuo a partir de um “museu dos queijos”. O protagonista visita em Paris “[...] uma loja cujo sortimento parece querer documentar todas as formas de laticínios imagináveis” (CALVINO, 1994, p. 66). A descrição dessa loja/museu parisiense remete a outros espaços de acumulação e documentação, como bibliotecas, enciclopédias, dicionários: “[...] seu próprio nome, Spécialités fromagères, com aquele raro adjetivo arcaico ou regional adverte que ali se reverencia a herança de um saber acumulado por uma civilização através de toda a sua história e geografia” (CALVINO, 1994, p. 66). Todo o fragmento se apresenta como uma reflexão sobre esses espaços, a relação que o homem estabelece com a História, a memória, a imaginação.

Os queijos são expostos ao olhar do freguês assim como as obras de arte, os livros e as palavras ao olhar do visitante ou do leitor. O “espectador”, em um e outro caso, diante do imprevisível que uma exposição – de queijos ou de obras de arte – pode apresentar, ou se abre aos novos estímulos e “[...] acrescenta um novo nome à sua lista” ou não se distrai do seu objetivo e qualquer sugestão diversa “[...] servirá

apenas para delimitar, por via da exclusão, o campo daquilo que obstinadamente quer” (CALVINO, 1994, p. 67). Assim se estabelece, conforme a metáfora de Calvino leva a crer, a relação do público com a obra, com a coleção constituída para ser reverenciada como “herança de um saber acumulado”. Os seus bens patrimoniais são ao mesmo tempo bens de consumo, porque estão ali não apenas para contemplação, mas também para serem usados, compondo um acervo pronto para ser literalmente devorado pelos visitantes. Como museu, guarda a memória do fazer, do sabor e do saber; como loja, não escapa aos moldes da civilização do consumo. Palomar, quando está para fazer seu pedido saboroso e elaborado, sofre uma perda de memória e “[...] recai sobre o que há de mais óbvio, mais banal, mais divulgado, como se os automatismos da civilização de massa esperassem apenas aquele seu momento de incerteza, para reencerrá-lo em seu poder” (CALVINO, 1994, p. 69). Ele desiste do pedido que estava elaborando, que nunca tinha feito e que significaria uma mudança de comportamento gustativo, para fazer cair na escolha de sempre.

Em “O canteiro de areia”, por sua vez, o protagonista visita o jardim de pedras e areia do tempo Ryoanji de Quioto. Para além de toda a simbologia desse jardim, Palomar, espremido em meio a centenas de visitantes e, portanto, longe de reconhecer sua individualidade para, então, se despir dela, como ensina o panfleto explicativo, negligencia as instruções que ensinam o turista a apreender o jardim segundo as técnicas mentais do zen e procura compreendê-lo na situação em que o visita: “[...] esticando o próprio pescoço em meio a outros pescoços” (CALVINO, 1994, p. 87), e chega à seguinte conclusão:

Que vê? Vê a espécie humana na era dos grandes números estendendo-se numa multidão nivelada mas feita de individualidades distintas como esse mar de grãosinhos de areia que submerge a superfície do mundo... Vê o mundo nada obstante continuar a mostrar os dorsos de granito de sua natureza

indiferente ao destino da humanidade, sua dura substância irreduzível à assimilação humana... Vê as formas em que a areia humana se agrega tenderem a dispor-se segundo linhas de movimento, desenhos que combinam regularidade e fluidez como os traços retilíneos ou circulares de um ancinho... E entre humanidade-areia e mundo-escolho intui-se uma harmonia possível como entre duas harmonias não homogêneas: a do não humano num equilíbrio de forças que parece não corresponder a nenhum desenho; a das estruturas humanas que aspira a uma racionalidade de composição geométrica ou musical, jamais definitiva... (CALVINO, 1994, p. 87).

Nesse parágrafo final de “O canteiro de areia”, em que as frases são entremeadas por reticências, como a sublinhar uma reflexão infinita, a areia também caracteriza a espécie humana, que aos olhos de Palomar se mostra nivelada, mas composta por individualidades distintas. A areia representa a semelhança e a diferença. Os traços feitos pelo ancinho na areia do jardim simbolizam os movimentos regulares e ao mesmo tempo fluidos do homem, que procura viver em harmonia com o mundo de pedras. O jardim de Quioto, um quadrado artificial e geométrico, acaba por suscitar mais uma divagação infinita de Palomar sobre a ordem e a desordem do mundo. A relação entre uma e outra encontra na areia um emblema, assim como em outro livro do escritor, *Coleção de areia*.

Na obra de Calvino, a areia muitas vezes leva à ideia de pulverização, presente tanto nos textos teóricos quanto nos textos literários do escritor e que recebe grande atenção em um dos ensaios que dedica à obra de Charles Fourier, em que afirma:

[...] o melhor que espero ainda é outra coisa, e deve ser buscado nos ângulos, nas vertentes em sombra, no grande número de efeitos involuntários que o sistema mais calculado carrega consigo, sem saber que talvez ali mais que em qualquer outro lugar está sua verdade. Hoje a utopia que busco não é mais sólida do que gasosa: é uma utopia pulverizada, corpuscular, suspensa. (CALVINO, 2009, p. 302).

O pensamento de Calvino caminha para uma ideia de dissolução da totalidade e de uma visão homogênea do mundo, valorizando o detalhe, o parcial, o fragmento, inclusive quando argumenta sobre a utopia, que também para ele deve ser caracterizada pela disseminação. A utopia que o escritor busca não é mais estática, e sim uma utopia difusa, que vai de encontro à experiência da vida moderna, marcada pela descontinuidade e pela contradição. As cidades invisíveis de Marco Polo, os mundos possíveis descritos em *Coleção de areia* e os territórios limítrofes que merecem a atenção de Palomar representam a pulverização da realidade. No texto em que Calvino defende a visibilidade como um valor a ser preservado no próximo milênio, em *Seis propostas para o próximo milênio*, as letras do alfabeto e mesmo os sinais de pontuação apresentam-se como grãos de areia que buscam representar essa pulverização. Por mais que a escrita seja uma tentativa de recolher e ordenar os fragmentos dispersos no mundo em linhas uniformes, a ordenação alcançada é apenas aparente, pois os caracteres estão sujeitos, segundo aponta a metáfora de Calvino, a movimentos inesperados e fugidios, como os do vento. O mundo triturado, erodido e multifacetado que caracteriza a modernidade, ao que parece, encontra fundamento e modelo à medida que se constrói uma literatura à sua maneira, também triturada, erodida e multifacetada, como as coletâneas de Calvino.

Em *Palomar*, o personagem, ao mesmo tempo em que procura absorver o mundo em sua totalidade, sabe que isso é impossível, pois o mundo não se mostra sempre inteiro; há uma parte dele que não se deixa compreender. Melancolicamente, Palomar conforma-se com a existência desse resíduo de inexplicabilidade, não deixando, contudo, de continuar interrogando tudo que se põe sob seu olhar. Em “Como aprender a estar morto”, último texto do livro, o personagem, em sua constante tentativa de compreensão do mundo, decide que sua atuação a partir daquele momento

seria a de um morto, para avaliar como o mundo se comporta sem ele. Ele decreta sua morte em vida. A tarefa que, a princípio, parecia-lhe fácil, mostra-se bastante complexa. Ele não sente o alívio que esperava sentir, de não ter mais que indagar sobre o seu papel no mundo e o que este espera dele. A perspectiva agora é outra: “[...] por mundo ele entendia o mundo mais ele; agora se trata dele mais o mundo sem ele” (CALVINO, 1994, p. 109).

Essa ausência do mundo provoca nele um sentimento contraditório: ao mesmo tempo em que se sente inútil por não poder intervir nas coisas que não lhe parecem bem, vive também uma sensação de alívio por reconhecer que todos os problemas são dos outros, não mais dele: “Aos mortos não deve importar mais nada porque não lhes compete mais pensar nisso; e mesmo que isso possa parecer imoral, é nessa irresponsabilidade que os mortos encontram sua alegria” (CALVINO, 1994, p. 110). O ânimo por estar desvinculado dos problemas do mundo coexiste com o desânimo de não fazer mais parte dele, ou seja, Palomar não se libertou de fato e estar morto para ele significa “[...] habituar-se à desilusão de se encontrar igual a si mesmo num estado definitivo que não pode mais pretender mudar” (CALVINO, 1994, p. 110). Estando morto, não pode interferir mais no passado e essa é a desvantagem desse seu novo estado:

A vida de uma pessoa consiste num conjunto de acontecimentos em que o último poderia até mesmo mudar o sentido de todo o conjunto, não porque conte mais que os precedentes mas porque desde que se incluam numa vida os acontecimentos se dispõem numa ordem que não é cronológica mas responde a uma arquitetura interna. Por exemplo, uma pessoa lê na idade madura um livro importante para ela, que a leva a dizer: “Como pude viver sem ter lido isto?”, ou ainda: “Que pena que não o li quando era jovem!”. Pois bem, essas afirmações não têm muito sentido, principalmente a segunda, porque a partir do momento em que leu aquele livro sua vida se torna a vida de alguém que leu aquele livro, e pouco importa que o tenha lido cedo ou tarde, porque até mesmo a vida precedente àquela leitura assume

agora uma forma designada por aquela leitura.
(CALVINO, 1994, p. 111).

O morto não pode, como o vivo, modificar o seu passado; sua vida já é um conjunto fechado e nada que fizer no presente poderá alterar o que já aconteceu. Essa insuficiência é que o deixa melancólico, até mesmo quando se imagina morto, pois mesmo assim continua a pensar, e pensa não só na sua morte, mas na morte de todos os seus semelhantes, na extinção da espécie humana, e no desaparecimento de qualquer tipo de memória que o homem tenha deixado. Seria o fim da vida na terra e de qualquer resíduo que possa levar à reconstituição de sua história. É nesse momento que Palomar se propõe um último gesto que talvez o ajude a se libertar da melancolia e, então, restabelecer a harmonia com o mundo:

“Se o tempo deve acabar, pode-se descrevê-lo, instante por instante”, pensa Palomar, “e cada instante, para se poder descrevê-lo, se dilata tanto que já não se vê mais seu fim”. Decide que se porá a descrever cada instante de sua vida, e enquanto não os houver descrito a todos não pensará mais em estar morto. Neste momento morre. (CALVINO, 1994, p. 112).

Palomar pensa em um projeto de escrita: uma descrição do tempo, instante por instante, que inclua a descrição de todos os instantes de sua vida, ou seja, um projeto de biografia do tempo que inclua sua autobiografia, com o intuito de restituir a totalidade de uma existência. É na escrita que ele vislumbra alcançar o equilíbrio entre a leitura de si e a leitura do mundo. Só depois de ter descoberto o caminho para se chegar a esse equilíbrio é que Palomar aprende a morrer. A escrita é, portanto, vida e morte. A descrição do tempo e da sua vida é o meio que encontra para reafirmar sua subjetividade. Por meio da escrita, ao mesmo tempo em que se sente vivo, aprende a morrer.

Esse último gesto de Palomar, de planejar uma espécie de descrição do mundo, remete à coleção de areia que inspirou Calvino a tecer observações sobre a própria escrita. Ao refletir

sobre essa coleção, já no final de seu ensaio, o escritor hesita. Não caracteriza a colecionadora apenas como melancólica, inserindo uma dúvida nos parênteses: “[...] melancólica (ou feliz?) colecionadora de areia” (CALVINO, 2010, p. 15), como a confirmar a sua própria definição de melancolia: uma melancolia que não é opaca, mas que envolve outros humores e sensações. A melancolia da colecionadora de areia é aquela que caracteriza outros colecionadores, a maioria deles excêntricos e ensimesmados, que constroem com seus objetos uma espécie de microcosmo. A felicidade estaria no ato cotidiano da tarefa que ela se impôs: recolher um bocado de areia em cada lugar por onde passa, fazendo dele uma amostra do mundo e da sua existência.

Referências

BARENGHI, Mario; FALCETTO, Bruno; MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. *In*: CALVINO, Italo. **Romanzi e Racconti**. 10. ed. Milano: Mondadori, 2005.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Palomar**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. **Lettere: 1940-1985**. 2. ed. Milano: Mondadori, 2001.

CALVINO, Italo. Para Fourier 3: Despedida. A utopia pulviscular. *In*: CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANGUILHEM, Georges. **O conhecimento da vida**. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: as mutações do olhar – do século XX. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2009.

SCARPA, Domenico. **Italo Calvino**. Milano: Mondadori, 1999.

A LITERATURA ENTRE ARQUIVOS, MEMÓRIAS E COLETÂNEAS

Leoné Astride Barzotto

Andar, observar, recolher

No âmbito das relações literárias interamericanas, é impossível pensar a escrita de ficção sem os impactos dos deslocamentos contemporâneos, já que os trânsitos e intercâmbios reais servem de inspiração, às vezes como base total, para a criação narrativa. Se as Américas foram inventadas pela vontade eurocêntrica e, mais tarde, imaginadas como nações por seus habitantes, compreendo que os deslocamentos aqui efetuados são (e devem ser) causa e efeito da escrita que existe para representar este mesmo espaço. Ao partir de sua comunidade, por força do deslocamento, o indivíduo deixa o grupo guardião da memória coletiva (familiares, amigos, conhecidos) e vive, na “viagem”, uma ruptura. Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. Em outras palavras, o indivíduo participaria de dois tipos de memórias. Conforme participa de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas. Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhe são comuns com outras e que seriam vistas por ele apenas no aspecto que lhe interessa enquanto se distingue dos demais. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças interpessoais, na medida em que estas interessam ao grupo (HALBWACHS, 2006, p. 71).

Evidentemente, tal ruptura força o sujeito a lembrar constantemente para, justamente, não esquecer que faz parte de dada comunidade, a qual ficou distante. Neste sentido, a

ruptura o investe em um novo cenário de memórias, aquelas que passam a existir em suas novas experiências, em seus ritos de passagem. A partir desse momento, o sujeito precisa negociar com o novo para garantir sua adaptação frente às inéditas memórias coletivas, sem prejudicar seu projeto de pertencimento sociocultural; o qual pode, mediante determinadas circunstâncias, esvanecer-se com o tempo. Ainda que só, sempre haverá no indivíduo uma miríade de relações em sua memória. A memória está, desta forma, intimamente ligada à identidade e ambas se consolidam em grupo; sem elas, seria impossível delinear o que entendemos por comunidade e, por extensão, por nação. Logo, a memória não é exclusivamente individual, mas sim coletiva porque os acontecimentos e as lembranças dificilmente pertencem a um único indivíduo; mesmo que íntima, a memória é estimulada pelo grupo.

Dentro deste paradigma, Anderson (2008, p. 82) ressalta que “[...] a convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna”. Portanto, no que determinam o sentido e o sentimento de uma dada comunidade, as memórias coletivas acumulam acontecimentos e lembranças, influenciando o curso da história, ao passo que a escrita (literária!) captura e perpetua tais dados de memória à luz da criatividade e da necessidade cultural, com vistas à uma intenção maior que si mesma: a emancipação de muitas comunidades imaginadas. Ana Pizarro (2006, p. 46) retoma o conflito da ruptura ao escrever sobre o exílio. Para ela, o exílio é “[...] um nascimento não desejado”, “[...] uma viagem sem disposição”. Por este filtro, o exílio é um deslocamento absolutamente indesejado e os exilados são, a propósito, também sujeitos diaspóricos. No escopo dessa discussão, a autora explica que a vida no exílio, face ao deslocamento cultural, dá-se sob duas dimensões: (i)

a dimensão da memória, que invade o presente com força total, buscando resquícios de lembranças de “lá” para gerar compreensão dos aspectos/fatos/pessoas sem sentidos de “cá”; e (ii) a dimensão do futuro, que remete ao regresso, estimulando a imaginação. Assim, rejeita-se o presente imediato para fazer do futuro o presente “imaginário”, negando possíveis investidas de acolhimento por parte da outra comunidade.

O presente do exilado – esta terceira dimensão da vida – não existe senão como lugar de sobrevivência que permite acolher a memória e o futuro. A negação do presente nasce da expatriação imposta e, nesta negação, vai-se abrindo um espaço de avaliação, de síntese, de enfrentamento de si mesmo que pode ser aterrador. Ainda que resistamos, o caminho da transformação, que é consubstancial à viagem já iniciada, é também fonte de dor. Como nas crianças, é dor de crescimento e, como tal, inevitável. (PIZARRO, 2006, p. 46).

Há, todavia, formas de superação desta experiência: quando o presente faz sentido e começa a ter existência própria; quando o sentimento de “deslocado” se dilui, minimizando a angústia da partida, e dá lugar a um sujeito agregado às novas possibilidades, desfrutando-as. Considerando a superação do trauma do deslocamento, é inegável a participação da literatura na recolha do cotidiano por meio da captura das memórias. No registro histórico, há a preocupação com o fato em si, mesmo que advindo de inúmeras e divergentes memórias coletivas. Já na escrita literária, há a preocupação com a manutenção cultural de uma dada comunidade, quer com narrativas reais ou ficcionais; o que realmente importa é a possibilidade de contribuir com o potencial de emancipação, com a consolidação da identidade deste grupo e com a manutenção da dignidade dos seus indivíduos através da escrita, o que, de uma maneira ou de outra, reaviva suas lembranças, experiências, dores e conquistas. Por esta perspectiva, a escrita literária se torna fiel combatente do esquecimento (individual, coletivo, social, cultural) quando traz à tona fragmentos de memória e, para além disso, projeta-se com destacada função de arquivo

sólido e permanente de fatos os quais, ainda que mimetizados pela ficção, lançam-se ao reavivamento de peculiaridades sócio-históricas. Uma vez que viver é rasgar-se e costurar-se continuamente, a Literatura, como Arte que imita a vida, não poderia deixar de executar eximamente tal reparo – daí a importância do papel de arquivo, da propagação de coletâneas e similares, assunto que tratarei adiante. Se recordar é viver, é preciso achar meios de manter a chama da memória acesa e a Literatura tem valor crucial neste desempenho de “recordação” sociocultural da humanidade.

Em *Mal de arquivo* (2001, p. 8), Jacques Derrida expressa que, para além da experiência da memória e do retorno à origem, o arquivo é o espaço da consignação, da reunião, e como tal, um lugar de autoridade: *arkhê* – arquivo = começo e comando, ou seja, como o próprio autor explica, onde as coisas começam e onde alguém exerce autoridade sobre elas; em poucas palavras, lugar onde se guarda os registros (quaisquer que sejam eles)...: “[...] o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, p. 12).

Tendo como base a proposta psicanalítica de Freud, Derrida observa que a “pulsão da morte” tende a destruir o arquivo e ir rumo ao esquecimento, à aniquilação da memória, porque “[...] o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. *Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade*” (DERRIDA, 2001, p. 22, grifos do autor). A ameaça que surge com a pulsão da morte é o que o autor denomina de “mal de arquivo”. Desafiando a ameaça da pulsão da morte, da sombra da perda e do inefável esquecimento, as coletâneas literárias – redigidas e arquivadas ao longo dos anos e sob as mais variadas temáticas – confirmam o que diz Derrida (2001, p. 31) acerca da garantia do arquivo: “O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor de futuro”. Embebida

pela força motriz da manutenção de um legado, a Literatura age na montagem deste arquivo com clara seletividade e objetivo, como diz Derrida (2001, p. 44), pois existe nele “[...] um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registro de passado”.

Ocorre, então, uma mágica: do oral ao escrito, do factual ao ficcional, da palavra ao texto, do esquecimento à memória, o legado da literatura como arquivo e a relevância das coleções, nesta seara, somente reforçam a contribuição das narrativas contemporâneas e, inclusive, da difusão de distintos gêneros literários. Paul Ricoeur (2007, p. 406, grifos meus) diz que “Ao substituir a escuta da palavra dos ‘velhos’, a leitura dá, ao mesmo tempo, uma dimensão pública e íntima à noção dos rastros do passado”, ainda que, ironicamente, elucide que

[...] toda defesa do arquivo permanecerá em suspenso, na medida em que não sabemos, e talvez não saibamos jamais, se a passagem do testemunho oral ao testemunho escrito, ao documento de arquivo, é, quanto a sua utilidade ou seus inconvenientes para a memória viva, remédio ou veneno – *pharmakon*... (RICOUER, 2007, p. 178, grifo do autor).

À guisa de conceito, o termo coletânea³ implica, necessariamente, uma reunião de textos, sendo sinônimo de “coleção”. Assim como o arquivo, a coletânea subentende agrupamento, senso de comunidade. Evidentemente, valoriza os itens que “colecciona” ao agrupá-los e propagá-los na mesma medida em que se torna valorizada, justamente, pelo caráter de coleccionar, conservar, arquivar. Neste ínterim, surgem alguns espinhos de compreensão. Para alguns, toda antologia⁴ é uma coletânea, mas nem toda coletânea seria uma antologia. Por quê? Creio que basicamente pela forma distinta de agrupamento: a antologia é mais rígida no que

3 sf. 1. Liter. Conjunto de excertos de várias obras ou textos selecionados e reunidos (coletânea policial); ANTOLOGIA: coletânea de contos brasileiros; coletânea de crônicas de Machado de Assis. 2. Conjunto, reunião, coleção de várias coisas, itens, obras etc. [F.: Do lat. *collectan* e *a*.] s. f. Excertos seletos e reunidos de diversas obras: Trouxe em compensação a conhecida *coletânea* de clássicos. Definição disponível em: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/coletanea>. Acesso em: 05 abr. 2020.

4 Do Grego, “coleção de flores”.

tange a temas, autorias e períodos, ao passo que a coletânea não se preocupa tanto com isso e mais com o agrupamento em si. A antologia também carrega a preocupação de categorizar, enquanto a coletânea visa, primordialmente, reunir algo. Ambas, porém, conservam o teor de arquivo.

A Literatura Brasileira, por exemplo, muito deve ao serviço das coletâneas, especialmente no que diz respeito à propagação de fatores e produtos científicos advindos dos mais remotos ou destacados setores da Academia Nacional. Por meio das coletâneas, pesquisas de ponta são publicadas e destinadas ao uso comum, autores são retomados e conceitos são expandidos. A Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL) se destaca pelo uso de coletâneas no seu fazer científico já consagrado. São cerca de quarenta e sete Grupos de Trabalho (GTs) pertencentes à Anpoll e, não raro, todos publicam coletâneas a fim de viabilizar ao grande público o que há de mais atual e profícuo nas áreas de Literatura e Linguística.

Uma metonímia de tudo – um sumário do mundo

Nenhuma figura de linguagem incorpora tão bem a questão da coleção como a metonímia: uma parte pelo todo; uma representação das coisas (textos, objetos, pinturas etc.). Logo, a metonímia me parece ser, ironicamente, a própria metáfora em alusão ao que compreendo como coleção/coletânea e, sobretudo, acerca de sua função absolutamente importante na contemporaneidade, ou seja, aquela de organizar temas afins e apresentar, portanto, um sumário do mundo, uma vez que uma coleção busca, ao fim e ao cabo, reunir para dar ordem à dispersão. Num universo cada vez mais entulhado de textos e coisas, o caos se sobrepõe à ordem; portanto, é salutar que o espírito de colecionador desperte nos sujeitos, pois somente assim estes mesmos textos/coisas se preservam e, ao se preservarem, mantêm a memória de suas temáticas vivas e, com isso, reacendem sua original importância.

Coleções ajudam, obviamente, a diminuir o potencial de fragmentação das coisas num mundo cada vez mais multifacetado e dilacerado. Assuntos e interesses passam a ser reunidos com o propósito do arquivo, da manutenção de certa memória sociocultural, que pode advir de um interesse ou admiração particular e atingir o olhar público. Um item que passa a compor uma determinada coleção, seja ele um texto ou um objeto, perde sua função primordial para se tornar foco de admiração e de zelo. Por esta razão, uma coleção *per se* não faz sentido quando acabada; ela pressupõe o incessante desejo de continuidade, “mais” significa de fato mais neste caso, e não menos. A um colecionador interessa a perpetuação de seu item/tema de volúpia; buscá-lo-á onde quer que seja, possível sendo. O colecionador, neste sentido, remonta ao arconte grego, aquele responsável pela casa dos arquivos, lugar de maior valor simbólico naquela cultura, pois ali dentro havia a chance dela mesma se perpetuar e sobreviver. O arconte, guarda e guia da casa-arquivo-museu dos tesouros culturais gregos, tinha uma nobre missão: reunir para preservar. Assim labuta o colecionador, em similar nobre missão, com um único distintivo: é mais vaidoso. Sua vaidade e admiração pelos textos ou itens colecionados o levam a experimentar a coleção-coletânea como parte de sua vida e o ato de colecionar passa a ser rotineiro e próprio do sujeito, como respirar ou observar a sequência da vida.

O colecionador é, em suma, um indivíduo apaixonado e ciente de sua responsabilidade, uma vez que não é tarefa fácil dirimir o caos do mundo ao tentar organizá-lo. Movido por esta força motriz, o colecionador trata o conhecimento das coisas e temas que reúne de forma extraordinária e única e, justamente por isso, colabora com o conhecimento delas. O mundo é, obviamente, múltiplo, diverso e plural. Ao colecionar, podemos ordenar assuntos e interesses, respeitando a característica de cada um e, assim, enaltecer suas peculiaridades ainda que interconectadas por um eixo

comum qualquer. Por este prisma, Yvette Sánchez (1999, p. 15) esclarece que “[...] a coerência e a individualidade de cada elemento” são elementos-chave que delineiam o conjunto de temas e/ou objetos de uma coleção. Para mim, esta sutileza na recolha de coisas diversas, e afins ao mesmo tempo, torna-se o aspecto mais fascinante de uma coleção e o que propicia a curiosidade em conhecê-la. Não à toa, Italo Calvino (2010, p. 7) sugere que colecionar é narrar: “[...] contar uma história por meio de um desfile de objetos”.

O colecionador é um arquivador, um arconte por excelência; movido pela obsessão em organizar e em manter, ele suaviza a desordem do mundo e das ideias. Quanta coisa não nos chegaria ao conhecimento se não fosse pelo espírito obstinado dos colecionadores? Cláudia Maia (2013, p. 72, grifos meus) afirma que um interesse exótico teria marcado a história do colecionismo e o mesmo teria evoluído num sentido tripartido:

[...] o *coleccionismo provedor*, realizado pelo homem caçador e coletor, que se dedicou primeiro ao consumo imediato, depois a armazenar reservas e, por fim, a acumular grandes provisões; o *coleccionismo descobridor*, que tem início no século XV e se estende até o XVIII, advindo do afã de instruir-se do homem descobridor, que busca inserir em sua cultura o estranho e o novo, classificando-os; e o *coleccionismo conservador*, que surge a partir do século XVIII, com os museus e a cultura da conservação (grifos meus).

Diferencia-se de um simples acumulador porque visa, incansavelmente, completar sua coleção; o item que falta é seu alvo de desejo, uma espécie de Santo Graal. No entanto, encontrá-lo pode significar o derradeiro fim da coleção em si e do próprio colecionador. Nesta lógica, um item sempre há de faltar. Uma coleção tem a capacidade de inventariar o mundo e a paixão do colecionar tira do ostracismo determinado item para destacá-lo na estante do conhecimento e dos holofotes de interesse. A coleção trabalha como um diário, insere-se nela notas e dados valiosos, ainda que dispersos, sobre coisas,

peças, assuntos. A coleção-diário registra para ordenar, manter e valorizar. Do esquecimento à memória, da sombra à luz, do infortúnio ao arquivo, do caos à organização, há na coleção “[...] uma necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos” (CALVINO, 2010, p. 13).

O valor de mercado dita a ordem das coleções públicas, como museus e similares; mas o valor sentimental e passional dita a ordem das coleções privadas, muito mais subjetivas e interessantes, na maioria das vezes. A coleção é uma batalha deflagrada contra a dispersão! No sentido existencial da coleção e do colecionador como um artífice da memória, Walter Benjamin (2009, p. 239) tece um perfil filosófico para explicar a magia em torno deste fazer:

O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. [...] Coletar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida.

Assim sendo, o texto-objeto-fonte de desejo do colecionador, quando possuído e parte da coleção, perde sua função e sua utilidade primeira, passando a ser uma representação metonímica de uma perseguição apaixonada em série, uma sequência maior de coisas, de textos, de ideias que são agrupadas e que dão fomento a novos agrupamentos, sucessivamente. A coleção implica, primordialmente, observar e contemplar. Quando escapam da morte do esquecimento, os itens colecionados fundam a base da memória, narram histórias e se perpetuam no presente. Como um texto, uma coleção nunca está completamente formatada, pois não foi destinada a tal fim. A esse respeito, Sánchez (1999, p. 256) compara a etimologia das palavras *colligere* (reunir, recolher) e *leggere* (ler,

coleccionar) e percebe que o ato de ler e o ato de colecionar se entrelaçam numa origem comum, entendendo, com isso, que um escritor é sempre um colecionador, como pontua também Calvino (2006, p. 14):

[...] ao me dar conta do material existente, ao dividir os tipos das fábulas numa empírica catalogação pessoal que ampliava aos poucos, era paulatinamente atacado por uma espécie de frenesi, uma fome, uma insaciabilidade de versões e variantes, uma febre comparatista e classificatória.

Um colecionador de memórias – um escritor de vidas

É pública e notória a inquietação narrativa de Italo Calvino, em especial a partir da publicação de *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), traduzida para o português por Ivo Barroso e publicada pela Companhia das Letras, em 1990, como *Seis propostas para o próximo milênio*. Tal obra é oriunda de um ciclo de palestras proferidas na Universidade de Harvard. Incomodado com a mera descrição textual e com a desordem do mundo, o escritor transporta para a Literatura a sua própria postura crítica em relação às coisas do universo, sobretudo no excesso das coisas. Portanto, o ímpeto de reunir e de organizar toma, pouco a pouco, forma e conteúdo na sua execução textual-crítica-literária, pois sedimenta um caminho de produção pautado em coletâneas de ensaios e interpretação analítica de objetos, obras e textos.

Por este prisma, chama atenção uma coleção de textos jornalísticos, reunidos em *Collezione de sabbia* (1984), traduzida por Maurício Santana Dias como *Coleção de Areia* (2010) e lançada no Brasil também pela Companhia das Letras. Observador contumaz, o autor traz para a obra sua mais precisa análise interpretativa de objetos, coleções, monumentos, países, fragmentos e coisas minúsculas. O detalhe do detalhe parece lhe mover a imaginação! Escava e estuda cada miudeza da vida para dela se tornar crítico, leitor, observador, escritor e, por fim, colecionador. Como todo colecionador, um sujeito

apaixonado pelos itens de sua preciosa recolha a testemunhar uma gama interminável de arranjos e reuniões:

E para entender melhor esse mundo transformado, Calvino sugere uma mudança de ponto de vista, propondo uma nova maneira de olhar, que ele define como o “olhar do arqueólogo”. Somente a partir de tal perspectiva seria possível indagar passado e presente e colocar-se “do lado de fora, do lado dos objetos, dos mecanismos, das linguagens”. Calvino descreve, assim, o método do arqueólogo, enfatizando sua disposição de armazenar os achados das escavações na esperança de poder organizá-los em uma coerente trama ou linha histórica, e sintetiza, nessa espécie de manifesto, uma série de proposições que o levam também a uma original ideia de literatura. (IOZZI KLEIN, 2010, p. 17).

Coleção de areia chama a atenção exatamente por refletir, com bastante propriedade, este olhar arqueológico, detalhista, observador das coisas do mundo e de como elas, sutilmente, também se transformam em “coisas das palavras”. Metonimicamente, as partes falam pelo todo: objetos/palavras são microcosmos de um mundo maior, representado pela coleção. Deste modo, a coletânea é igualmente um arquivo das coisas e das memórias do mundo. Entende-se, evidentemente, que o olhar do colecionador atribui valor aos itens por ele reunidos e, com isso, salvaguarda-os do caos e do esquecimento.

Uma coleção pressupõe uma miríade de mistérios, fascínios e descobrimentos singulares e diversos, uma vez que tem a tarefa árdua de diluir a fragmentação e a descontinuidade da realidade. De forma emblemática, dando título à obra, há uma narrativa em volta do colecionismo, que trata de uma colecionadora de areia. Obcecada e empreendida, viaja mundo afora para coletar areia das mais distintas partes do mundo. Somente posta em frascos e lado a lado, a particularidade de cada areia, de cada lugar, fica evidente. Ou seja, é no contraste dos frascos que o fascínio se realiza e, ainda mais do que isso, é no devaneio de preencher sempre outros tantos frascos que o descobrimento acontece. O mistério em saber que a areia

do Senegal é de distinta cor se revela; contudo, prevalece o mistério em saber a distinta cor de todas as outras areias do mundo. O colecionador é um indivíduo incansável em sua meta, pois está consciente de que sempre haverá mais itens a buscar e a incorporar à sua coleção. Esta saga insaciável é um ponto de conexão bastante íntimo com o fazer literário. O grão de areia está para o colecionador assim como a palavra está para o escritor. Como Calvino (2010, p. 16) enfatiza: “[...] cheguei a interrogar-me sobre o que está escrito naquela areia de palavras escritas que enfileirei durante minha vida, aquela areia que agora me parece tão distante das praias e dos desertos da vida”.

Bitter sweet América – das miudezas da vida

Diante do potencial de reunião de fragmentos, de pedaços e dispersões que formatam o colecionismo, soa inevitável pensar o potencial de coletânea/coleção imbricado no próprio fazer literário. Neste sentido, vem-me à mente a obra da escritora cubana Wendy Guerra. Todos os seus livros tratam de narrativas, em maior ou menor extensão, que delineiam Cuba como um microcosmo latino-americano a decifrar, metonimicamente, o design histórico e cultural das próprias Américas. À guisa desta concepção de literatura também como arquivo-coleção-baú de memórias, friso seu romance *Nunca fui primeira dama* (2010), que narra a história de Nádia Guerra, alter ego da escritora. Este romance é o caso de uma escrita autoficcional, pois tem pinceladas da vida da autora enaltecidas por sua capacidade criadora. Ficção e realidade dançam de mãos dadas e de rostos colados. Na narrativa, Nádia Guerra trava uma busca incessante por sua mãe, a qual havia lhe abandonado aos dez anos. Ao percorrer uma trajetória de busca desde Cuba à Europa e à Rússia, ela encontra sua mãe em Moscou, mas, no percurso, descobre muito mais do que seu alvo primordial, uma vez que encontra a si mesma. Em

Nunca fui primeira dama há uma crítica bastante contundente à Revolução Cubana, posto que a desgraça observada pelos olhos da narradora protagonista é originada, tão somente, de um regime imposto e idealizado por uma geração (a de seus pais), mas negado e sofrido por outra geração, a sua. Assim, a obra resgata a importância das mulheres em todo o sistema governamental de Cuba e confere o devido mérito à figura da escritora Albis Torres, mãe da protagonista Nádia, com o mesmo nome da mãe da escritora Wendy Guerra. Da mesma forma, recupera a emblemática figura de Célia Sánchez, popularmente reconhecida como a amante preferida de Fidel Castro e que foi, sem dúvida, o seu braço direito na revolução. Contudo, tais nomes caíram na marginalidade e no esquecimento depois da derrocada do sistema. Wendy Guerra parece circunscrever uma historiografia literária de Havana e de Cuba às avessas, a contrapelo do regime, a fim de reposicionar determinadas figuras femininas em seus postos de merecimento.

O que é intrigante estabelecer em relação à coleção como arquivo e arconte da memória, neste caso, apresenta-se de duas formas na narrativa de Guerra: a presença de um baú que a mãe da protagonista lhe deixa e a presença de um romance escrito pela metade, o qual sua mãe também lhe deixa e que está dentro do supracitado baú. Nádia Guerra, após a morte da mãe, abre o baú, reavalia seus itens e decide, então, terminar o tal romance. A coleção se empreende de várias formas, desde a reunião de itens pela mãe da narradora protagonista até a continuação do romance dentro do romance, ou seja, enquanto metanarrativa.

Não obstante, há algumas passagens em que Nádia surge escrevendo partes soltas de um diário, inclusive datadas e localizadas, as quais são postas ao leitor como capítulos eventuais, permeados por cartas e noticiários de Havana, sem construir um diário na totalidade, como se evidencia no romance-diário da mesma autora, *Todos se vão* (2006). A

terceira parte da narrativa é intitulada “O livro de minha mãe (fragmentos encontrados na caixa preta)”, na qual há um retrocesso temporal com a narração de Albis ainda jovem, em contato com Célia, Fidel e Che Guevara, envoltos todos pela mesma paixão ideológica diante de uma nova proposta de governo. A quarta e última parte do romance se chama “Nunca fui primeira dama” e volta à narração em primeira pessoa de Nádia. É uma parte longa e cheia de capítulos relativamente curtos, totalizando sessenta e dois em toda a obra. Nesta etapa, Nádia reata os nós de sua vida e fecha um ciclo, curando algumas feridas e registrando outras, consciente de sua função de registro das coisas de/em Havana:

Eles começavam seu longo adeus enquanto eu começava minha etapa de conservação dessa memória de reposição. Eu, a testamenteira dos que partiram, pouco a pouco fui criando um quarto na nova casa, onde guardo os tesouros; o que vão me deixando. Até a caixa preta de minha mãe foi descarregada ali como peça apta a entrar neste museu. (GUERRA, 2010, p. 241).

Por fim, convenço-me de que, em certa medida, todo colecionador-escritor é, por assim dizer, um arconte.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 237-246.

CALVINO, Italo. **Fábulas italianas**: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução Cláudia Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GUERRA, Wendy. **Nunca fui primeira dama**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Saraiva, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

IOZZI KLEIN, Adriana. A história em pedaços: colecionismo e arqueologia na literatura italiana do século XX. **Revista Fragmentos**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 13-23, 2010.

MAIA, Claudia Cristina. **A imagem inalcançável do todo**: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PIZARRO, Ana. **O sul e os trópicos**: ensaios de cultura latino-americana. Tradução Irene Kallina e Liege Rinaldi. Niterói: Editora UFF, 2006.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

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

GONÇALO M. TAVARES,
COLECIONADOR DE AFETOS

Marília Bonna dos Santos
Maria Elisa Rodrigues Moreira

O problema [...] é da minha vontade de
levar para casa tudo aquilo em que toco.
Gonçalo M. Tavares

A série de livros *O bairro*, publicada pelo escritor português Gonçalo M. Tavares entre os anos de 2002 e 2010, é uma obra aberta a tantas direções – e a passeios, desvios, encontros – que chega mesmo a parecer um bairro – de casas, cimento e asfalto. Tal variedade de caminhos faz com que seja uma obra bastante atravessada, produzindo uma extensa e diversificada fortuna crítica.⁵ Ainda em construção, a série conta atualmente (2020) com dez livros, cada qual – como uma casa – dedicado a um morador, cujo nome remete sempre a um escritor ou artista ou pensador, geralmente de grande destaque no universo literário – como Valéry, Brecht, Calvino, Eliot –, levantando, com tais aproximações, questões caras aos estudos da literatura.

Neste artigo a tomamos, sobretudo, como um espaço de afetos que aproximamos à coleção – território suspenso no tempo e no espaço, por esse bairro circulam nomes do universo intelectual que, de alguma maneira, dialogam com o escritor português, a ponto de serem cuidadosamente pensados e homenageados por ele, colecionados em lugar “seguro”, a salvo da dispersão (BENJAMIN, 2000, 2007, 2012). Ou seja, entendemos que a série tavariana apresenta características – em níveis narrativo e semântico – que nos apontam uma

5 Dentre as pesquisas mencionadas, destacamos: “O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares”, de Maria Elisa R. Moreira (2014a); “*O bairro* de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças”, de Maria Elisa R. Moreira (2014b); *Patrimônio do autor, patrimônio do leitor: O bairro de Gonçalo M. Tavares – um projeto em construção*, de Taciane Couto (2016); “O Sr. Tavares: um passeio pelo bairro de Gonçalo M. Tavares”, de Lucius Provase (2013); *Pós-modernismo e ironia na coleção O bairro de Gonçalo M. Tavares*, de Fabiano Cardoso (2013); “Um bairro para se descobrir: movimentos do interminável na obra de Gonçalo M. Tavares”, de Robson Custódio (2018); “Novas formas de habitar ‘o Bairro’ de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos *Galeristas por um dia* e *Senhores projetos no bairro de Gonçalo M. Tavares*”, de Joana Ganihlo Marques (2012).

“poética do colecionismo”, dentre as quais destacamos, por um lado, seu caráter de organismo – o que aqui nos interessa é a força do coletivo e o que essa reunião nos aponta –, e, por outro, os processos de seleção, extração, enxerto e ressignificação utilizados pelo escritor em sua produção.

A escolha da palavra “afeto” também é significativa para nós: ela parte da teoria das afecções de Espinosa, na qual aparece para designar “[...] o vestígio de um corpo sobre outro corpo” (DELEUZE, 1997, p. 77). Entendendo por corpo tudo aquilo que é capaz de entrar em relação, podemos compreender o movimento de Tavares ao escrever a série *O bairro*⁶ como um movimento de registro de suas afecções literárias, de seus encontros, de seus choques – uma literatura de vestígios, uma escrita de leituras.⁷ Podemos, assim, entender que é o afeto quem lança a pedra fundamental desse bairro artístico-literário, assim como é ele quem mobiliza a formação das coleções.

Será, portanto, o afeto o móbil deste artigo, no qual discutiremos, com a companhia especial do senhor Tavares e do senhor Eliot (o qual entendemos como um objeto metonímico do próprio Tavares)⁸, um aspecto fundamental da poética do colecionismo: o que leva um colecionador a escolher, dentre as infinitas possibilidades que se lhe oferecem, um determinado objeto para compor seu acervo, uma determinada leitura para compor sua escrita. Esses senhores serão nossos guias até ao “momento do afeto”.

6 A imagem do bairro, assim, muito bem escolhida pelo escritor português, potencializa essa discussão, uma vez que ele – como a coleção – pode ser um lugar de encontro, de proximidades e de atravessamentos movido pela afetividade.

7 O lugar da leitura em sua produção literária é continuamente recuperado por Gonçalo M. Tavares: ele já afirmou, várias vezes, que antes de ser um escritor, ele é um leitor, e em uma de suas entrevistas declarou que considera “a leitura a primeira parte da escrita” (TAVARES, 2010, s.p.).

8 A aproximação entre Gonçalo M. Tavares e o senhor Eliot já foi traçada por Julia Studart quando, em uma resenha de 2012 para o jornal *O Globo*, a pesquisadora afirmou que, ao girar também sobre o modo de operação crítica de T.S. Eliot, a personagem repete o gesto do próprio Gonçalo M. Tavares na série *O bairro* – o gesto de registro crítico e de explanação de suas leituras –, uma vez que em *O senhor Eliot e as conferências* somos apresentados a um morador do bairro que profere uma série de sete conferências literárias, cada uma dedicada a um verso retirado de um poema de determinado poeta: a brasileira Cecília Meireles, o francês René Char, a americana Sylvia Plath, os romenos Marin Sorescu e Paul Celan, o inglês W.H. Auden e, por fim, o russo Joseph Brodsky.

Escrever o afeto, colecioná-lo

A biblioteca que cada um constrói é [...] quase um itinerário de vida.

Gonçalo M. Tavares

Toda coleção começa, assim, como já apontava Walter Benjamin em suas reflexões sobre a temática, no momento da confusão, da dispersão em que se encontram as coisas do mundo (BENJAMIN, 2007, p. 245). É nesse momento que o colecionador, em meio à multiplicidade e ao caos, selecionará o objeto de sua coleção, procedendo depois à extração desse objeto de seu lugar de origem, ao seu enxerto em um novo conjunto e, por fim, ressignificando-o em seu novo lar. Toda coleção começa, portanto, no momento do afeto.

O momento do afeto é o momento do choque ou, como escreve Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*, o momento da *solicitação* – o que, para ficar em terreno literário, vem a ser uma aproximação interessante:

[...] bem anterior à citação, mais profunda e mais obscura, foi a solicitação: *um pequeno choque perfeitamente arbitrário*, totalmente contingente e imaginário. [...] A solicitação é *uma comoção total e indiferenciada do leitor*, um encantamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa. (COMPAGNON, 1996, p. 24-25, grifos nossos).

Choque, afeto, solicitação. Sobre o colecionador, Benjamin (2007, p. 240) diz: “[...] é exatamente isso que se passa em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele” – o que nos leva a pensar, afinal, que toda coleção é, antes de tudo, uma coleção de afetos (de choques, de solicitações).

Voltemos, então, a Espinosa, em busca de compreender um pouco melhor como se produz o movimento de afecção de um corpo sobre outro corpo. Em *Espinosa: filosofia prática*, Gilles Deleuze (2002, p. 132) nos lembra que “[...] um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico,

pode ser um corpo social, uma coletividade”. Marilena Chauí (2011, p. 73), outra grande estudiosa do filósofo holandês, destaca que cada corpo é constituído “[...] por relações externas com outros corpos ou por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se, transformando-se e conservando-se graças às relações com outros”.

Se nos voltamos à obra de Tavares, percebemos que o escritor português – através de estratégias como a intertextualidade, a escrita fragmentária e a reticularidade – faz dos “corpos” com os quais se relaciona, de seus encontros, de seus afetos, o *modus operandi* de sua escrita. Esse uso dos afetos como impulso criativo dialoga, ainda, com outro aspecto das proposições de Espinosa, que os associa às ideias de composição e de potência (ou, ao contrário, de decomposição e de impotência):

Quando um corpo “encontra” outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão de suas partes. Eis o que é prodigioso tanto no corpo quanto no espírito: esses conjuntos de partes vivas que se compõem e decompõem segundo leis complexas. A ordem das causas é então uma ordem de composição e de decomposição de relações. (DELEUZE, 2002, p. 25).

Com base nisso, parece-nos que seria possível pensar a construção da obra de Gonçalo M. Tavares a partir dessas “relações de composição”, segundo uma ideia de potência gerada pelos encontros do escritor português em seu percurso de leitor: eis, dessa forma, um colecionador de afetos.⁹

⁹ Segundo Deleuze (2002, p. 33-34), o *afeto* (*affectus*) é a passagem do corpo para uma perfeição maior (*alegria*) ou menor (*tristeza*), conforme a *afecção* (o encontro) seja de composição ou decomposição. Neste artigo, nos deteremos sobre a ideia de potência (portanto, de composição), de modo que a palavra será utilizada sempre a fim de designar o estado de perfeição maior, de alegria.

A máquina de criar vizinhanças do senhor Eliot

Só há vizinhança com afastamento, e não o contrário, como se pensa.

Gonçalo M. Tavares

Ainda que toda coleção possa ser considerada, *a priori*, uma coleção de afetos, e que possamos refletir sobre essa hipótese com relação ao conjunto da obra tavariana, parece-nos que no caso de *O bairro* essa denominação é ainda mais patente, uma vez que se trata de uma coleção imaterial, remota e abstrata como o próprio afeto – que poderíamos, quem sabe, tentar definir como uma coleção de leituras ou de artistas ou de inclinações: todas elas intangíveis.

E, no conjunto desse bairro, um dos moradores nos parece a companhia mais potente para a reflexão aqui proposta, compondo nossos afetos e movendo-nos em direção à alegria. Esse morador é o senhor Eliot, que com suas conferências, as quais mencionamos anteriormente, explicita ele próprio o percurso de afecções literárias que o leva a colecionar versos poéticos e a expandi-los, desdobrá-los, compor com eles outras paisagens: separados geograficamente e por barreiras como idioma e estilo de escrita, sete poetas são reunidos nas conferências do senhor Eliot, formando um todo coerente e coeso, como uma coleção.

Os avizinhamentos entre Gonçalo M. Tavares e T. S. Eliot vão além do procedimento colecionador que observamos, de forma metonímica, entre autor e personagem: ambos produzem nos interstícios entre literatura e reflexão, como eles mesmos indicam em afirmações de que “[...] a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico – o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio. Essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora” (ELIOT, 1989, p. 57) ou de que “[...] todos os materiais são misturados. Não há nenhum livro que seja 100% ficção, 100% romance ou 100% ensaio. Isso não existe. Por exemplo, o que seria uma frase que pensa e o que seria uma frase que conta uma história? Eu não sei a diferença.” (TAVARES, 2014, p. 182-183).

Isso se evidencia em *O senhor Eliot e as conferências*, em que não apenas se percebe a aproximação entre Gonçalo M. Tavares e sua personagem, o senhor Eliot, mas também entre estes e T. S. Eliot, uma vez que cada micronarrativa é desenvolvida a partir do verso de um poeta e segundo a interpretação da personagem acerca de tal verso, numa espécie de “crítica criadora” similar à que é discutida por T. S. Eliot em “A função da crítica”:

Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos “textos críticos”? Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora? A resposta parece ser a de que não se trata aqui de nenhuma equação. Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotélica; e que a crítica, por definição, opera *sobre* algo que lhe é distinto. Consequentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação. A atividade crítica encontra sua suprema e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação no trabalho do artista. (ELIOT, 1989, p. 58, grifo do autor).

Ao analisarmos as conferências do senhor Eliot à luz do que disse T.S. Eliot, podemos perceber a união da atividade crítica, da análise do verso, com a atividade criativa da personagem (e, assim, do escritor). A fim de exemplificar, destacamos um trecho da primeira conferência do senhor Eliot, na qual ele se dedica a refletir sobre o verso “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”, da poeta brasileira Cecília Meireles:

[...]

Ainda um outro ponto de vista sobre este verso: ele perturba o normal funcionamento de uma cidade. Vejam bem: o que aconteceria se os habitantes de uma cidade, de repente, decidissem todos, sem exceção, ir ver o dia crescer entre o chão e o céu? As fábricas ficariam vazias, os escritórios dos advogados ficariam vazios, os talhos, os bancos dos jardins – tudo ficaria vazio. Tal, claro, não seria admissível. Num cenário destes não é difícil prever que, em um determinado momento, quem se deslocasse para ver o dia crescer entre o chão e o céu fosse encarado com desconfiança. É que são poucos os que se deslocam para fazer algo inútil. E ver algo crescer é absolutamente inútil. As

peessoas, como se sabe, quando muito, deslocam-se para ver algo nascer ou morrer. (TAVARES, 2011, p. 18).

Observe-se como aqui o senhor Eliot não apenas “analisa” o verso, mas o prolonga: ele se junta à Cecília Meireles no trabalho de criação, da mesma maneira que, podemos dizer, Gonçalo M. Tavares se une às personagens de sua série. O senhor Eliot e o senhor Tavares, portanto, em seus encontros com outros autores, ao serem por eles afetados têm sua produção potencializada. Eles o fazem agindo como mediadores entre o verso e o leitor, borrando as fronteiras entre o crítico e o escritor, e assim avizinhandose também do procedimento do colecionador – afinal, tanto a crítica quanto a coleção pressupõem um processo de atribuição de valor a um objeto, partem do mesmo exercício de seleção: o de escolher um objeto entre outros, destacando-o, distinguindo-o, aprovando-o, valorizando-o.

E é neste ponto que voltamos ao afeto: tal atribuição de valor é, muitas vezes, resultado de operações íntimas, complexas, obscuras – que nada têm a ver com o valor econômico (embora, tanto no caso do colecionador quanto no do crítico, isso possa eventualmente constituir um critério) ou intrínseco, mas com o do afeto:

O colecionador eleva os objetos ao nível de sublimes *independentemente de seu valor original*; importa o *preço do afeto*, não o do mercado, com o que opera uma mutação econômica. Podem passar de marginais, eliminados da circulação da cultura e da natureza, postos de lado, liberados do esforço de ser úteis, a produtos reconhecidos, escolhidos esteticamente, que voltam a receber a aura singular do exclusivo. (SÁNCHEZ, 1999, p. 15, grifos nossos, tradução nossa).

Em consonância com este pensamento, Susan Sontag – cujo romance *O amante do vulcão* é centrado na figura de um colecionador, sobre o qual ela reflete todo o tempo – escreve: “[o colecionador] encontra alguma coisa não apreciada,

negligenciada, esquecida. É demais chamar isso de descoberta, *chamemos de reconhecimento*” (SONTAG, 2001, p. 77, grifos nosso). Esse *reconhecimento*, em nossa leitura, afina-se com a teoria espinosana do afeto. Reconhecer é, afinal, identificar: e não é este o processo por que passa um corpo quando se *compõe* com outro corpo? Como escreve Francisco de Guimaraens,

[As coisas] que nos afetam com maior intensidade são o que Espinosa chama de coisas semelhantes a nós. No lugar do ser humano, da categoria universal que sustenta, ao fim e ao cabo, a ideia de sujeito, situam-se as coisas semelhantes a nós. Isto é, aquilo que qualificamos de ser humano – ideia fundamental para se pensar o sujeito – significa, na verdade, *um conjunto de relações e de afetos que nos causam uma percepção de semelhança e, por consequência, de maior identidade*. A forma idealizada do ser humano, que se torna sujeito em certos sistemas de pensamento, para Espinosa significa, apenas, *uma relação de semelhança permeada por afetos que tendem à recíproca identificação em tal relação*. (GUIMARAENS, 2006, p. 14, grifos nossos).

De volta às palavras de Susan Sontag podemos reconhecer o senhor Eliot como esse colecionador, e como esse colecionador de afetos. Façamos primeiro sobre a parte do colecionador, para em seguida falarmos sobre sua coleção de afetos. Como escreveu Sontag, o colecionador está de alguma maneira ligado a objetos “negligenciados” ou “esquecidos”. Embora esteja longe de ser uma regra (é só pensar, por exemplo, nos colecionadores de grandes obras de arte), as investigações em torno do colecionismo traçam alguma relação entre as imagens do colecionador e a do trapeiro, que lida com “refugos” e “esquecimentos” da história. O próprio Walter Benjamin, ao falar de sua obra *Passagens*, que considera uma coleção de fragmentos, escreve: “Não sursurpiarei coisas valiosas. [...] Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única forma possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2007, p. 502, grifos nossos).

Pensado como colecionador, o senhor Eliot seria não mais que um colecionador de versos, certo? Ainda que os poetas

escolhidos por ele sejam poetas canônicos – e não simples resquícios da literatura –, o senhor Eliot não coleciona poetas, nem mesmo poemas, ele coleciona versos: e o que são versos se não “farrapos” do poema? O senhor Eliot diz: “Cada verso é o fragmento de uma história que o poeta, ou por distração ou pelo instinto de ocultar, resolveu apagar ou diluir” (TAVARES, 2011, p. 44). Cada verso, afinal – conclui o senhor Eliot –, “[...] é o indício de uma história” (TAVARES, 2011, p. 44).

Seguindo por esse caminho, o dos vestígios, os versos que servem de mote para as conferências desta personagem se apresentam tal a promessa de alguma coisa – como disse o senhor Eliot ao refletir sobre o que seria um indício: “o indício” – ele diz ao analisar um verso¹⁰ do poeta francês René Char – “é a promessa sussurrada de algo que está para vir. *Ou de algo que acabou de sair*” (TAVARES, 2011, p. 44, grifos nossos). Se pensadas como uma coleção de indícios, as conferências do senhor Eliot, então, aproximam-no desta imagem recorrente do colecionador, a de quem empreende uma constante “luta contra a dispersão” (BENJAMIN, 2007, p. 245). Ora, o que se dispersa com mais facilidade são mesmo as coisas menores – dentre as quais podemos situar um verso ou, mais ainda, uma palavra. Os poemas dadaístas, por exemplo, feitos de palavras recortadas,¹¹ podem ser pensados como pequenas coleções. Aliás, o movimento dadaísta como um todo pode ser compreendido à luz do colecionismo: colagens como as do dadaísta Kurt Schwitters, por exemplo, eram muitas vezes compostas com pedaços de papel usado, conforme descreve Yvette Sánchez em *Coleccionismo y Literatura*:

Schwitters, em suas voltas solitárias pela cidade, costumava extrair do caos, coletar, pedaços de papel rasgado, cédulas, guardanapos, envelopes e selos usados, etiquetas, notas, jornais velhos, restos de tecidos, encontrados na rua, *para ordená-los e compor*

10 O verso analisado é: “Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios”, e dá início à segunda conferência do livro.

11 Em alguma proporção, esta ideia se conecta com *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon, com sua tesoura metafórica, na perspectiva de uma “coleção de citações”.

*com sua coleção de desperdícios algo novo, montagens geométricas, em seu ateliê. O artista-colecionador converte em turva a fronteira entre lixo e arte. O discurso serial desses pedaços de papel eloquentes, ou, nas palavras de Roger Cardinal, *artificialia* urbanos, ajuda a construir e rememorar a história social, representa metonimicamente o todo ausente. (SÁNCHEZ, 1999, p. 67, grifos nossos, tradução nossa).*

Essa ligação com o residual, apontou-a Freud – também ele um grande colecionador – em seus estudos, relacionando o ímpeto colecionista à regressão ao estado anal (acumulação, ordem, retenção), por um lado, e à substituição do objeto erótico, por outro (SÁNCHEZ, 1999, p. 42):

Vejamos as explicações de dois clássicos seguidores de Freud: Karl Abraham e Ernest Jones. Segundo este último, o resultado mais surpreendente na pesquisa do mestre é o de assegurar que a excitação sexual na primeira infância está centrada na zona do ânus. Na vida adulta, a ganância e o colecionismo são interpretados como suas correspondentes sublimações. O caráter erótico anal se pressente para qualquer colecionador, cujos objetos simbolizariam os excrementos: dinheiro, moedas, selos, ovos, borboletas, livros, todo papel impresso; sem importar a utilidade das coisas, o denominador comum é o carinho e o sentido de ordem com que costumam tratá-las. (SÁNCHEZ, 1999, p. 44, tradução nossa).

Pensando na coleção de versos do senhor Eliot, não é difícil lembrar as vezes em que o texto foi associado a experiências do corpo, a seus sinais, a seus fluidos: “[...] pensar o corpo como efeito da linguagem equivale a pensá-lo como capturado pelo funcionamento da linguagem” (LIMA, 2005, p. 2). Assim, se admitimos as investigações freudianas a respeito do colecionador e sua relação com o corpo, é possível pensar também numa aproximação entre escrita e coleção:

Se ao apreender o real o sujeito incorpora seus sentidos, ao produzir significante o sujeito “excorpora” significados, neologismo que aponta para mensagens enviadas para fora do corpo, produzidas nas entranhas da carne. O corpo, assim, jamais se permite calar: mesmo sem pronunciar ou

ouvir, o homem não deixa nunca de causar ou sofrer impressão, quando em companhia do semelhante. Nesse contexto, cabe dizer que, se comunicar é deixar impressões, são reveladoras as acepções desta palavra: “impressão”, segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986), corresponde a “um encontro ou contato de um corpo sobre outro”, ou “marca ou sinal deixado pela pressão de um corpo sobre outro”. Remetendo diretamente ao corpóreo, ressignifica-se o termo empregado para designar o efeito da invenção de Gutenberg, que une texto e corpo, papel e marca. (PEREIRA, 2012, p. 64).

Não seria “impressão”, afinal, mais que essa palavra que “une texto e corpo, papel e marca”, uma palavra ligada – ao menos em sua definição – à palavra “afeto”? Segundo Deleuze, afinal, conforme já vimos, o afeto em Espinosa se apresenta como o vestígio de um corpo sobre outro, enquanto a impressão como uma marca deixada pela pressão de um corpo sobre outro. E é a partir de todas essas conexões, desta intrincada malha, que – depois de termos relacionado colecionador e personagem – acabamos por ligar, por fim, literatura e afeto.

Coleção de impressões, coleção de afetos

A coleção de afetos do senhor Eliot e a coleção de afetos de Gonçalo M. Tavares – de ambas podemos facilmente dizer: “coleção de impressões”. Retomando a palavra “impressão” no mesmo *Aurélio da Língua Portuguesa* (mas na edição de 2004), é possível acrescentarmos a ela uma acepção fundamental para a clareza de todas essas relações que viemos traçando ao longo deste ensaio: a de “[...] estado físico ou psicológico resultante da atuação de elementos ou situações exteriores sobre os órgãos do sentido, por intermédio deles ou sobre o corpo ou sobre a mente”, o que nos aproxima cada vez mais da concepção de afeto de Espinosa. E também de uma tentativa de definição da prática colecionista do senhor Eliot e de Gonçalo M. Tavares e de como ela parte do “momento do afeto”.

Restrita ao universo do texto e ao exercício da leitura, a solicitação funcionaria como uma espécie de afecção literária e, como tal, deixaria também seus vestígios: “[...] as excitações, os grifos e os desmembramentos: sinais sempre aproximativos e insatisfatórios, mas presunções de uma verdade que foi, instantaneamente, a da minha leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 26). Os desmembramentos promovidos pelo senhor Eliot, em seu exercício de leitor, são o ponto de partida de suas conferências. Na segunda delas, a respeito do verso do poeta francês René Char anteriormente mencionado, a personagem de Tavares reflete sobre como a literatura *precisa*, ao menos em alguma medida, relacionar-se com o seu leitor:

Há, de fato, uma proporção ideal entre a quantidade de clareza e a quantidade de obscuridade que um verso deverá ter para manter a ligação com os homens. Se esta proporção não for atingida, o verso desliga-se dos homens (como o barco se desliga do cais quando o marinheiro corta a corda que o amarra). *Se um verso não se liga a pelo menos um homem, ficará apenas nas mãos de quem o escreveu.* (TAVARES, 2011, p. 26, grifos nossos).

É nesta possibilidade de encontro com o leitor que há, afinal, a ocasião para a solicitação, para a afecção, para o afeto. É ela o *momento do afeto*, o início da coleção, o que nos possibilita pensar tanto as conferências do senhor Eliot como a série *O bairro* de Gonçalo M. Tavares como um ajuntamento de afecções literárias, de excitações de suas próprias leituras, de desmembramentos textuais. Afinal, como diz Antoine Compagnon:

A solicitação se ocupa do meu desejo, e o objeto assinalado que eu expulso do texto a fim de conservá-lo como memória de uma paixão (a da solicitação), esse objeto não passa de um resíduo, um dejetivo, um logro, um fetiche e um simulacro que se somam ao meu estoque de cores. Meu *litterarum penus*, como diziam os antigos, ou meu “Fundo literário”, segundo a expressão retomada por Mallarmé, não é senão uma reunião de *lutos excitados, de nostalgias solicitantes*. (COMPAGNON, 1996, p. 24-25, grifos nossos).

Neste nosso caminho de leitura, as conferências do senhor Eliot e a série de Tavares se apresentam como uma coleção de afetos – ou de resíduos, ou de vestígios, ou de refugos de uma paixão. Na “teoria dos afetos” de Espinosa, as *paixões* aparecem como a contrapartida das *ações*, “[...] que se explicam pela natureza do indivíduo afetado e derivam de sua essência”. As paixões, na contramão, explicam-se por outra coisa e “derivam do exterior”: “[...] o poder de ser afetado apresenta-se então como *potência para agir*, na medida em que se supõe preenchido por afecções ativas e apresenta-se como *potência para padecer*, quando é preenchido por paixões” (DELEUZE, 2002, p. 33, grifos do autor). Numa relação de composição, como a que supomos nesses dois casos, “[...] esta potência de agir não deixa de aumentar de modo proporcional, ‘aproximamo-nos’ do ponto de conversão, do ponto de transmutação que nos tornará senhores dela, e por isso dignos de ação, de alegrias ativas” (DELEUZE, 2002, p. 34, grifos nossos).

É precisamente neste lugar que situamos o senhor Eliot, que constrói sua narrativa a partir dos resquícios de narrativas outras, a partir de suas paixões ou, como diria Compagnon, das solicitações provocadas por suas leituras. *O bairro*, assim, lido à luz da teoria espinosana, compreende, afinal, o afeto como possibilidade de ação. Nesse movimento, nasce o colecionador de afetos, “[...] do objeto assinalado que eu expulso do texto a fim de conservá-lo como memória de uma paixão” (COMPAGNON, 1996, p. 24). Deste exercício de expulsão e acolhimento, nasce o senhor Eliot, nasce o senhor Tavares, nasce uma ideia de coleção.

Referências

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: rua de mão única**. Volume 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 227-235.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 237-246.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs: colecionador e historiador. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução e Organização João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012. [E-book].

CARDOSO, Fabiano. **Pós-modernismo e ironia na coleção O bairro de Gonçalo M. Tavares**. 2013. 115f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTO, Taciane Aparecida. **Patrimônio do autor, patrimônio do leitor: O bairro de Gonçalo M. Tavares – um projeto em construção**. 2016. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del Rei, 2016.

CUSTÓDIO, Robson José. Um bairro para se descobrir: movimentos do interminável na obra de Gonçalo M. Tavares. **Scripta Alumni**, Curitiba, n. 19, 2018. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/article/view/929/748>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza**: filosofia prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: ELIOT, T. S. **Ensaio**s. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GUIMARAENS, Francisco de. **Cartografia da imanência**: Spinoza e as fundações ontológicas e éticas da política e do direito. 2006. 382f. Tese (Teoria Geral do Estado e Direito Constitucional) – Faculdade de Direito, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Positivo, 2004.

LIMA, Jarbas. **O corpo capturado**: o enlace da linguagem na constituição do corpo pulsional. 2005. 111f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

MARQUES, Joana Ganilho. Novas formas de habitar ‘o Bairro’ de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos *Galeristas por um dia* e *Senhores projetos no bairro de Gonçalo M. Tavares*. **Revista Estúdio**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 161-166, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n5/v3n5a28.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino**. 2012. 255f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 36, p. 420-434, jan./jun. 2014a.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. O Bairro de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 80-90, set./dez. 2014b.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. A ciência de perseguir: Gonçalo M. Tavares e os indícios de uma literatura. **Navegações**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 79-85, jan./jun. 2016.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. **Literatura e abjeção**: estudo da obra de Rubem Fonseca. Manaus: UEA Edições, 2012.

PROVASE, Lucius. O Sr. Tavares: um passeio pelo Bairro de Gonçalo M. Tavares. **Revista Línguas & Letras**, Paraná, v. 14, n. 6, p. 1-11, 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/9223/6908>. Acesso em: 14 ago. 2018.

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

SONTAG, Susan. **O amante do vulcão**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STUDART, Julia. O senhor Eliot e as conferências, de Gonçalo M. Tavares. **O Globo**, 28 abr. 2012. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-senhor-eliot-as-conferencias-de-goncalo-tavares-442373.html>> Acesso em: 12 dez. 2018.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre as ligações** (Llansol, Molder e Zambrano). Florianópolis: Ed. UFSC: Ed. da Casa, 2010.

TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Eliot e as conferências**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TAVARES, Gonçalo M. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES, José Eduardo (org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 174-191.

Adriana Iozzi Klein

Mestra e Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora de Literatura Italiana no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e no Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Culturas Italianas da USP.

Claudia Maia

Graduada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei, mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutora em Literatura Comparada também pela UFMG. Professora no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), com atuação nos cursos técnicos, na Graduação em Letras - Tecnologias da Edição e na Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

Leoné Astride Barzotto

Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, com doutorado-sanduiche pela *Indiana University at Bloomington*, Estados Unidos. Tem Pós-Doutorado em Literatura com estágio na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Professora Associada da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), onde atua também como professora permanente do PPG Letras da mesma instituição. É membro do GT da ANPOLL: Relações Literárias Interamericanas desde 2008 e atual coordenadora do GT, gestão 2018-2020.

Marília Bonna

Graduada em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso, especialista em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e mestra em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Bacharel em Comunicação Social, mestra e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolveu pesquisa pós-doutoral em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente, desenvolve pesquisa pós-doutoral em Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT), onde é professora permanente. Membro do Grupo de Pesquisa Semióticas Contemporâneas (SEMIC).