



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**MEMÓRIA E IMAGEM EM *ATLAS* DE JORGE LUIS BORGES
E EM *AS CIDADES INVISÍVEIS* DE ITALO CALVINO**

CAROLINA RAMOS HENRIQUE

Brasília

2018

CAROLINA RAMOS HENRIQUE

**MEMÓRIA E IMAGEM EM *ATLAS* DE JORGE LUIS BORGES
E EM *AS CIDADES INVISÍVEIS* DE ITALO CALVINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabricia Wallace Rodrigues

Brasília
2018

Nome: Carolina Ramos Henrique

Título: Memória e Imagem em *Atlas* de Jorge Luis Borges e em *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Fabricia Wallace Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Presidente

Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem
Universidade Federal do Mato Grosso
Membro externo

Prof.^a Dr.^a Patrícia Trindade Nakagome
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Universidade de Brasília
Membro interno

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Membro Suplente

Brasília, 4 de julho de 2018.

Dedico este trabalho à memória das minhas avós.
Que este texto seja um monumento ao amor e à
sabedoria que me ensinaram.

AGRADECIMENTOS

Uma coisa que as pessoas não contam sobre a vida acadêmica é que, em diversos momentos, o seu “problema de pesquisa” é você mesmo. É necessário que existam pessoas que lhe ajudem a encontrar as perguntas e as respostas necessárias para seguir em frente. Tive a sorte de possuir uma rede de apoio incrível, que me ajudou a não me sentir tão sozinha nessa aventura. Tenho muito a agradecer:

À minha mãe e melhor amiga, por fazer de mim a pessoa que eu sou. Pelo amor ilimitado, pelo apoio incondicional e por sempre torcer por mim.

À Fabricia, minha orientadora, por me inspirar e me guiar na direção dos meus objetivos. Pela tranquilidade e pela confiança no meu potencial, mesmo quando eu pensei que não conseguiria chegar ao final dessa empreitada.

Ao Kirk, meu amado companheiro, por ser o meu refúgio. Por me motivar, por me ajudar a ver o potencial nas minhas ideias e por oferecer um olhar diferente e proveitoso sobre elas.

Aos meus maravilhosos amigos, pelo carinho, pela compreensão, pelas memórias e por continuarem sendo incríveis, mesmo nesses últimos anos de isolamento.

*Escrever é tantas vezes lembrar-se do que
nunca existiu.*

Clarice Lispector

RESUMO

Esta dissertação analisa dois livros sobre viagens: *Atlas*, do autor argentino Jorge Luis Borges, e *As cidades invisíveis*, do autor italiano Italo Calvino. O objetivo do presente estudo é estabelecer as possíveis relações entre memória e imagem na literatura, através do estudo comparativo dessas obras. Para cumprir tal objetivo, o referencial teórico deste trabalho é composto principalmente por teorias e críticas literárias, como as de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Ricardo Piglia, Michael Riffaterre e Tiphaine Samoyault. Fora isso, há estudos sobre a memória, incluindo autoras como Aleida Assmann e Frances Yates, e a teoria da fotografia, com destaque sobretudo para os estudos de Philippe Dubois. Depois de uma leitura aproximada aos textos literários e da apreciação do referencial teórico, constata-se que as relações entre memória e imagem funcionam em três estádios interdependentes: imaginação, representação e recordação. A imaginação está vinculada à formação de imagens mentais pelo escritor, antes que este escreva. Já a representação, é o momento em que a imagem é registrada no papel, através das palavras escolhidas para evocá-las. Finalmente, há a recordação, que ocorre quando o registro da imagem pensada pelo autor pode servir como uma forma de resistir à passagem do tempo ou, pelo menos, garantir sua presença nele.

Palavras-chave: Italo Calvino. Jorge Luis Borges. Memória. Imagem.

ABSTRACT

This paper analyzes two books about travels: *Atlas*, by the Argentine author Jorge Luis Borges, and *Invisible Cities*, by the Italian author Italo Calvino. The goal of this study is to establish the possible relations between memory and images in literature through the comparison of these works. To achieve this goal, the theoretical framework of this research is mainly composed of literary theory and criticism, by thinkers such as Roland Barthes, Maurice Blanchot, Ricardo Piglia, Michael Riffaterre and Tiphaine Samoyault. Other than that, there are studies on memory, by Aleida Assmann and Frances Yates, and photography theory, by Philippe Dubois. After a close reading of the literary texts and the appreciation of the theoretical references, it is noticeable that the relations between memory and image work in three stages: imagination, representation and recollection. Imagination has a link with the mental imagery that the writer creates before he writes. Then, representation happens when that image gets registered on paper, through the words chosen to evoke it. Finally, there is recollection, which occurs when the represented image, once thought by the author, serves as a way to resist the passage of time or at least ensure its presence in it.

Keywords: Jorge Luis Borges. Italo Calvino. Memory. Image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: A IMAGEM NA MENTE	19
1.1 A imaginação	20
1.2 A memória literária	30
1.3 Descobridores de maravilhas	38
CAPÍTULO 2: A IMAGEM NA PÁGINA	46
2.1 Isso-foi	48
2.2 O mundo é um livro	54
2.3 Forjamento da matéria do vivido	58
2.4 A construção da cidade perfeita	64
CAPÍTULO 3: A IMAGEM NO TEMPO	72
3.1 A experiência do tempo	74
3.2 O registro da lembrança	82
3.3 A salvação pelas obras (o monumento)	87
CONCLUSÃO	98
BIBLIOGRAFIA	102

INTRODUÇÃO

A única viagem verdadeira, o único banho de Juventa seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma delas é...

Marcel Proust

Nas palavras de Jorge Luis Borges (2010), “não há um único homem que não seja um descobridor” (p. 9). Talvez porque sejamos feitos das epifanias, essas pequenas descobertas que nos arrebatam no cotidiano e ficam gravadas na memória. Como Leopold Bloom, podemos ter uma odisseia inteira em um dia. Somos descobridores porque podemos nos deslocar no espaço, modificá-lo e guardá-lo conosco. Afortunados são os poetas, que são capazes de descobrir, viajar e então traduzir suas epifanias e suas memórias em linguagem.

As cidades invisíveis é uma obra de ficção de Italo Calvino inspirada no livro *As Viagens de Marco Polo*, um dos mais famosos relatos de viagem da história. Na narrativa de Calvino, o viajante Marco Polo percorre o império de Kublai Khan e faz um relato do que viu em cada cidade. Suas cidades, fictícias, são criadas e transitadas na imaginação: "As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham esse dom: era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente" (CALVINO, 1990, p. 41).

O *Atlas* de Borges, como todo atlas, é uma tentativa de apreender o mundo em imagens. A memória do viajante é permeada pelas experiências sensoriais e, sobretudo, experiências com a arte. Por isso, o livro torna-se uma coleção de imagens de um percurso espacial, em que os locais são povoados por personagens históricas, figuras mitológicas, autores e personagens famosos da literatura universal. Os relatos em prosa e poesia unem-se às fotografias de María Kodama, tiradas ao longo das viagens.

A motivação inicial deste trabalho foi o impulso de tentar estabelecer uma relação entre *As cidades invisíveis* e *Atlas*, uma vez que Calvino afirma, nas suas obras crítico-teóricas, que Borges é um dos nomes mais importantes em sua biblioteca. No capítulo chamado “Jorge Luis Borges” do livro *Por que ler os clássicos*, Calvino (2012) discorre sobre a profunda influência desse autor em sua produção e na de outros escritores italianos, o que se deve em grande medida à sua “ideia de literatura como mundo construído e governado pelo intelecto” (p. 247). Muitas características marcantes da obra de Borges figuram como

qualidades que Calvino (1990b) defende em suas *Seis propostas para o próximo milênio* — sobretudo a rapidez, a exatidão e a multiplicidade.

De fato, há muitas características comuns às obras desses autores. Os estudos de Maria Elisa Rodrigues Moreira (2013; 2015a; 2015b) apontam principalmente para uma tendência fundamental a ambos: a concepção de que a escrita só é possível graças à leitura, que um autor só produz porque outros também produziram. Calvino e Borges são autores cujas obras têm muito a contribuir para os estudos de Teoria Literária, visto que suas produções desafiam as concepções usuais de autor, leitor, tradutor e crítico, e até dificultam a separação entre teoria e ficção. Embora o estudo comparativo entre Borges e Calvino não seja uma novidade, ainda há alguns temas pouco explorados nas obras dos dois autores que podem render discussões muito relevantes.

Figura 1 — Calvino e Borges



Fonte: <https://homoliteratus.com/mil-e-uma-noites-com-italo-calvino-e-jorge-luis-borges/>

Resgato do fio da memória uma pergunta que ficou comigo desde o contato com o romance *As mulheres do meu pai*, leitura obrigatória para uma disciplina¹ cujo programa também incluía *Atlas* e *As cidades invisíveis*. No momento em que cursei a disciplina, o projeto de pesquisa deste trabalho era bastante diferente do que acabou se tornando. Então, do livro do autor angolano José Eduardo Agualusa, um livro sobre viagens, surgiu essa pergunta que me acompanhou no que viria a ser a jornada de reelaboração do meu projeto. Na obra de Agualusa (2012), o questionamento aparece no seguinte trecho:

Afinal, o que permanece em nós depois que a viagem termina? Em mim, invariavelmente, menos que o mais singelo verso. Imagens dispersas, a memória difusa de um cheiro ou de uma cor. Além disso, como lembra Jordi, a poesia é barata e relativamente segura. Ninguém contrai malária ao ler os versos de Rui Duarte de Carvalho. Deviam produzir guias de viagem que fossem, simplesmente, coletâneas de poesia. (AGUALUSA, 2012, p. 160).

O narrador do romance se interroga a respeito de que tipo de memória resta para o viajante depois que a viagem termina. Menos que um verso, ele diz. Portanto, os guias de viagem deveriam ser coletâneas de poesia. Esse trecho suscita uma reflexão sobre qual seria a classificação de obras como *Atlas* e *As cidades invisíveis*. São livros que tratam do tema da viagem. Mas podemos chamá-los de relatos de viagens?

O gênero literário *récit de voyage* ou relato de viagem é, no mínimo, amplo. Ele permite numerosas definições, seus estudos são multidisciplinares, e muitas vezes ele se confundiu com outros gêneros, como o da autobiografia. Pode-se considerar que várias obras pertencem a essa classificação, desde o início da literatura ocidental. Alguns entendem que a *Odisseia* de Homero, por exemplo, é um livro de viagens, pois trata de um deslocamento espacial. Porém, outros afirmam que a classificação só cabe a obras em que um narrador, de fato, deslocou-se no espaço. Outra característica considerada mais ou menos importante para algumas definições é que esse texto não seja uma obra de ficção. No geral, parece haver o consenso de que o principal pré-requisito é a narração de uma viagem (AMORIM FILHO, 2008; MOUSSA, 2006).

¹ Disciplina “Escritas de Si”, ministrada no primeiro semestre de 2016 pela Prof^a. Dr^a. Fabricia Wallace Rodrigues, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Esse tipo de história é muito popular porque a viagem em si é muito valorizada socialmente. Um dos motivos para tal é a possibilidade que esta apresenta de uma ampliação do conhecimento do outro e, simultaneamente, do autoconhecimento (TODOROV, 2006). Por causa disso, as narrativas de viagens tendem a alimentar a curiosidade do ser humano em relação ao que é diferente dele, proporcionar a experiência de aventuras, ou até permitir algum tipo de desenvolvimento espiritual.

Um dos relatos de viagens mais célebres é *As maravilhas do mundo*, de Marco Polo, também conhecido por outros títulos como *O Milhão*, *As Viagens de Marco Polo*, ou apenas *As Viagens*. Essa obra foi elaborada durante a Idade Média e alguns (como Todorov) consideram-na a primeira do gênero. Para além dessa obra, a motivação religiosa esteve bastante presente nas obras de exploração geográfica desse período histórico, sobretudo graças às Cruzadas e às Peregrinações. A partir do Renascimento, os relatos de viagens se difundiram ainda mais, junto com a corrida europeia pela conquista de territórios e avanço da exploração científica. No século XIX, deu-se o apogeu da popularidade do relato de viagem. Autores como Chateaubriand, Nerval, Lamartine e Stendhal escreveram sobre suas viagens, geralmente a locais considerados exóticos, e contribuíram muito para estabelecer o gênero no âmbito literário.

Na tentativa de sistematizar a composição desse gênero, recorro ao texto de Tzvetan Todorov, *A viagem e seu relato* (2006). Para que uma obra seja chamada de relato de viagem, diz o autor, ela deve ter as seguintes características: deve ser uma narração pessoal, não objetiva, que conta uma viagem, mostrando as circunstâncias exteriores ao sujeito. As experiências contadas devem ser localizadas no espaço e no tempo; precisam narrar a descoberta do outro (partindo de um ponto de vista europeu, isso significaria qualquer civilização não europeia), com uma distância temporal de pelo menos uma década separando os leitores dos autores. Uma distinção importante feita por Todorov consiste nos tipos de autores possíveis para esses relatos: “Para assegurar a tensão necessária ao relato de viagem, é preciso a posição específica do colonizador: curioso com o outro e seguro de sua própria

superioridade” (p. 242). Esses colonizadores seriam soldados, mercadores ou missionários, cada um representando uma forma de colonialismo (militar, comercial e espiritual, respectivamente). Por isso, segundo Todorov, sábios, poetas e aventureiros não poderiam escrever esses relatos. Poetas (escritores de literatura) só poderiam escrever poesia, e o fato de essa poesia ter sido escrita durante uma viagem ou não pouco importa.

Atlas e As cidades invisíveis possuem tantas peculiaridades que se torna difícil encaixar esses dois livros em classificações precisas. Embora *Atlas* seja composto por textos escritos durante viagens ou sobre viagens, os tipos de textos que figuram neste livro muitas vezes divergem das tradicionais descrições de locais visitados. Autobiografia, contos, crítica literária, poesia e reflexões filosóficas também estão incluídos nessa obra de Jorge Luis Borges. Já em *As cidades invisíveis*, Italo Calvino toma emprestado da memória literária a popularíssima história de Marco Polo e insere esse personagem em uma obra muito diferente da original. A estrutura é composta por um eixo narrativo principal em que o viajante conversa com o imperador dos tártaros, Kublai Khan, e essa narrativa é entremeadada por histórias curtas em que Marco Polo descreve as cidades que visitou. Cada texto funciona como uma unidade, de forma que é possível fazer uma leitura não-linear da obra. Apesar de o mote da narrativa ser a viagem, muitos outros temas são trabalhados nessas páginas. Mas o que mais importa destacar é que se trata de um texto absolutamente ficcional, visto que as cidades visitadas por Marco Polo são todas inventadas.

Por esses motivos, e considerando que o gênero dos relatos de viagens oferece ora poucas definições, ora muitas especificidades, no presente trabalho não classifiquei as obras estudadas assim. No entanto, não pude prescindir completamente da temática da viagem, pois ela foi fundamental para a análise proposta. Dessa forma, decidi chamar as obras de *livros de viagem* ou *livros sobre viagens*, não tentando colocá-las em um gênero literário específico, mas com a finalidade de destacar a importância da viagem em cada uma.

Voltemos à pergunta da obra de Agualusa: o que permanece em nós depois que a viagem termina? É uma boa pergunta, mas não a mais adequada para este trabalho. Adapto-a:

o que permanece *de* nós depois que a viagem termina? Usando essa frase como provocação, o tema da memória dá-se a ver. Nos dois livros estudados, a memória está constantemente presente porque, no fim das contas, eles são coleções de memórias de viagens, e essas coleções são o que permanece depois que a viagem termina.

O tema da imagem surgiu devido a algumas particularidades das obras. Primeiro, foi relevante ponderar sobre o título da obra de Calvino. Por que suas cidades são chamadas de invisíveis? Porque elas não existem, é claro. Todavia, as descrições de Marco Polo criam cidades que podem ser percorridas com a mente e que permitem “discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins” (CALVINO, 1990a, p. 10). Ou seja, são cidades que existem no domínio da imaginação. Mas o que é imaginar? E o que a imaginação tem a ver com a memória? Esse foi o primeiro problema a resolver. Em outro momento, procurei compreender *Atlas* da forma proposta no prólogo do livro: “Não se trata de uma série de textos ilustrados por fotografias nem de uma série de fotografias explicadas por uma epígrafe. Cada título abarca uma unidade, feita de imagens e de palavras” (BORGES, 2010, p. 9). Essa afirmação instigou que minha crítica sobre a obra considerasse sua natureza dupla, feita de textos e fotografias. Sendo assim, foi necessário buscar na teoria da fotografia como esta se relaciona com a memória e, em seguida, de que maneira essa relação se diferencia daquela entre texto e memória. Por último, havia a forte relação desses livros com um esforço de recordação, brilhantemente expressada pela afirmação de Borges: “Estas páginas gostariam de ser *monumentos* dessa vasta aventura que prossegue” (2010, p. 9, *grifos meus*). Entender como essas obras se fazem monumentos foi o último passo. Todas as outras indagações subsequentes, de alguma forma, alinharam-se a essas três questões centrais.

Procurando estruturar as inquirições que se apresentaram, percebi a relação entre elas quando refleti sobre os momentos de um processo de escrita. Funciona assim: primeiro, forma-se uma imagem na mente de um autor. Depois, essa imagem é transferida para o papel, em forma de palavras. Finalmente, aquilo que foi escrito fica registrado, podendo chegar a outras pessoas no futuro. Um eventual leitor, por sua vez, vai transformar essas palavras em sua própria imagem mental. Chamei essas etapas de imaginação (a imagem na mente), representação (a imagem/as palavras no papel) e recordação (a imagem no tempo). Considerando tudo isso, a questão central do meu trabalho foi pensar essas relações entre memória e imagem em *Atlas* e *As cidades invisíveis*.

Aventurar-me pelas obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino me fez acreditar, cada vez mais, que nenhum tipo de texto é capaz de discutir melhor as questões da literatura que o próprio texto literário. De acordo com a proposta de Fabricia Wallace Rodrigues (2013) sobre as relações possíveis entre literatura e memória, é possível considerar que nessas obras há uma relação de memória *na* literatura, já que esses textos literários têm a memória como mote, mas também desenvolvem uma teoria sobre a memória. Por isso, muitas das perguntas que guiaram essa jornada encontraram suas respostas na análise das obras pesquisadas, ou de outros escritos dos seus autores. Ademais, o referencial teórico deste trabalho é composto principalmente de teoria e crítica literária, de pensadores como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Antoine Compagnon, Ricardo Piglia, Michael Riffaterre e Tiphaine Samoyault. Fora isso, há a teoria da memória, incluindo autoras como Aleida Assmann e Frances Yates, e a teoria da fotografia, com destaque sobretudo para os estudos de Philippe Dubois.

O capítulo 1 deste trabalho trata da imaginação, cuja relação com a memória reside na ideia de memória literária. A imaginação diz respeito à nossa capacidade de criar imagens mentais, tanto no momento da escrita, quanto no momento da leitura. Esses autores não escrevem as imagens que viram, mas imagens que poderiam existir. São imagens emaranhadas na vida por causa da leitura, já que a escrita é um processo em que as memórias do que se leu articulam-se para formar novos textos. Borges, cego, viaja e escreve os textos do *Atlas*. Na sua obra, a imaginação é trabalhada em relação à cegueira e ele se assemelha a Homero, como poeta que, sem enxergar, invoca a memória para escrever. A cegueira de Borges contribuiu para que leitura, escrita e memória se tornassem interdependentes. Já na obra de Italo Calvino, a narração de Marco Polo é um convite à imaginação criativa de cidades e de conceitos. *As cidades invisíveis* é também um livro carregado de memória literária. Além de responder à tradição dos livros de viagens, é uma narrativa em que a viagem é equivalente à leitura, já que o olhar de Marco Polo, segundo Gustavo de Castro (2007), é um olhar de leitor.

No segundo capítulo, investiguei a relação entre representação artística e memória. Para isso, foi oportuno realizar uma breve incursão pela teoria literária e pensar a relação da literatura com o real. Na obra de Calvino, o viajante-narrador-arquiteto dá a gênese a cidades invisíveis, impossíveis, imagináveis, emblemáticas. Cria mundos de palavras, ciente de que elas são falhas. Persiste no esforço obstinado de dizer, da maneira mais justa possível, a possibilidade de uma nova realidade. Combina, com rapidez e exatidão, o cálculo e a

compreensão do aspecto sensível das coisas. Para lidar com a composição dupla do *Atlas*, além da teoria literária, foi necessária uma curta revisão da teoria da fotografia. O fato desse livro relatar viagens que efetivamente aconteceram parece pedir que acreditemos na presença do real nas páginas. No entanto, nota-se que, por ser sempre uma representação, a linguagem nunca consegue exprimir a memória, o sujeito, ou a vida em si. Nas fotografias, María Kodama captura imagens do real a partir do próprio olhar. Mas uma fotografia é sempre uma lembrança e o momento registrado nunca retorna. Nesse livro, os textos e as fotografias são *forjamento* da matéria do vivido. Forjamento: termo escolhido por Kodama, no sentido de trabalho artístico que pressupõe técnica, mas também expressando a ficcionalização inevitável e produtiva da qual a arte não pode se desvencilhar.

Restou, no terceiro e último capítulo, refletir como a literatura pode ser recordação. Em *As cidades invisíveis*, a viagem de Marco Polo, que é uma viagem pela memória, acontece através da narrativa. Cada cidade que descreve o faz lembrar de sua origem, ao mesmo tempo que cada palavra proferida o faz perdê-la um pouco. Seu percurso parece sempre levá-lo ao encontro do tempo: sempre termina no “entupimento de passado presente futuro que bloqueia as existências calcificadas pela ilusão de movimento” (CALVINO, 1990a, p. 94). Mas ele não pode deixar de viajar, porque sua viagem define-se pela busca incessante do material necessário para a construção, através da narrativa, de uma cidade perfeita. Cada cidade que cria é um monumento da sua busca. E assim o viajante prossegue, mesmo correndo o risco do esquecimento, mesmo que a linguagem nunca seja suficiente. No prólogo do *Atlas*, Borges chama suas páginas de monumentos. No epílogo, María Kodama pergunta: “O que era um atlas para nós, Borges? Um pretexto para tramar na urdidura do tempo nossos sonhos feitos da alma do mundo” (BORGES, 2010, p. 134). Essa obra, mais que um registro de momentos de duas vidas, é um conjunto de monumentos capazes de superar a efêmera temporalidade da vida humana individual. Ela possibilita um tipo de *imortalidade cósmica* em que se permanece vivo através do seu legado.

E assim concluiu-se a minha investigação sobre essas obras. O fato é que, além de semelhantes, *Atlas* e *As cidades invisíveis* são, cada uma, um universo em si. Nunca tive a ilusão de poder desvendar todos os seus mistérios, nem quis fazer um estudo que as esgotasse; pretendi apenas tomar de empréstimo as respostas que pudessem dar às minhas perguntas.

CAPÍTULO 1
A IMAGEM NA MENTE

Oh, to see without my eyes.

Sufjan Stevens

A ideia de ver de olhos fechados parece fundamental à literatura, tanto no ato de escrever quanto no ato de ler². Antes de escrever um texto literário, um autor acessa sua imaginação e sua memória. Formam-se em sua mente as imagens que deseja mostrar — no caso de uma narrativa, essas imagens podem corresponder às personagens, ao lugar, aos acontecimentos etc. Em seguida, ele busca escolher as melhores palavras para evocar essas imagens no texto. Um eventual leitor, por sua vez, vai decodificar essas palavras, compreendê-las, interpretá-las. E então, acessando sua própria memória e seu potencial imaginativo, vai criar suas próprias imagens mentais sobre aquilo que leu. Por isso, pode-se pensar na escrita e na leitura de um texto literário como processos em que imagens tornam-se texto, para que este possa tornar-se imagem mais uma vez.

Partindo dessas ideias, este capítulo é guiado pela seguinte pergunta: a escrita, em especial a de um texto relacionado à memória, prescinde da visão? Para tentar respondê-la, proponho uma reflexão sobre a formação de imagens mentais na literatura, a fim de pensar a relação desse processo com a memória — em especial, a memória literária.

1.1 A imaginação

A quarta das *Seis propostas para o próximo milênio* de Italo Calvino é a Visibilidade. O autor inicia sua conferência lembrando um momento da *Divina Comédia*, em que Dante chega ao purgatório e “contempla imagens que se formam diretamente em seu espírito” (CALVINO, 1990b, p. 97), como se elas chovessem do céu. A proposta dessa conferência é pensar como funciona a imaginação:

Ó imaginação, que tens o poder de te impores às nossas faculdades e à nossa vontade, extasiando-nos num mundo interior e nos arrebatando ao mundo externo, tanto que mesmo se mil trombetas estivessem tocando não nos aperceberíamos; de onde provêm as mensagens visíveis que recebes, quando essas não são formadas por sensações que se depositaram em nossa memória? (*id.*, *ibid.*, p. 98).

² No primeiro capítulo do seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman relembra a cena de Ulisses em que Stephen Dedalus olha o mar e recorda a morte da mãe. “Fecha os olhos e vê”. É a partir dessa ideia de ver de olhos fechados que surge a temática deste capítulo.

A leitura é apresentada como um processo individual, que nos direciona ao interior das nossas mentes de maneira tão poderosa que tudo que é exterior se esvai. Nesse ato, a imaginação consiste na recepção de mensagens visíveis, ou seja, formação de imagens mentais, que não dependem da memória do que vimos ou sentimos.

Calvino distingue então dois processos imaginativos: o que vai da palavra à imagem visiva e o que surge como imagem visiva e se torna expressão verbal. O primeiro é associado à leitura — enquanto lemos, as imagens se projetam em nós como em um cinema mental. O segundo é relacionado à escrita — as imagens que “chovem” na fantasia dos escritores vêm do inconsciente, do “tempo reencontrado”, das epifanias ou “concentrações do ser” (*id., ibid.*, p. 102).

O autor comenta duas concepções de Jean Starobinski sobre a imaginação: ora é vista como uma comunicação com a alma do mundo, ora como um instrumento do saber. Calvino reflete sobre qual dessas linhas de pensamento ele identifica com sua produção literária e chega à conclusão de que, para ele, faz mais sentido compreender a imaginação como “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (*id., ibid.*, p. 106).

O pensamento culmina no comentário sobre *Le chef-d’œuvre inconnu*, conto de Balzac sobre o pintor Frenhofer, que trabalha na sua obra-prima por dez anos, tentando capturar a vida na tela. Terminado o quadro, nele só é possível distinguir um pé que sai de um redemoinho de cores. Calvino vê nessa narrativa uma parábola sobre a literatura, que diz a impossibilidade de apreender a imaginação visiva e de expressar em palavras a experiência sensível.

A fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e de desordem; os estratos de palavras que se acumulam sobre a página como os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma. [...] O escritor [...] de ambições infinitas [...] realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades linguísticas da escrita. (*id., ibid.*, p. 113).

Essa admirável consideração sobre a escrita admite a diferença fundamental entre, primeiramente, a experiência que podemos ter com o que existe no mundo; em seguida, o que

um artista consegue imaginar a partir disso; e, finalmente, o que é possível produzir artisticamente, com materiais diversos. O escritor, nesse caso, possui as palavras e infinitas formas de articulá-las. Por ser o que Calvino chama de um autor de “ambições infinitas” — característica facilmente aplicável a ele mesmo ou a Jorge Luis Borges —, Balzac explora ao máximo as possibilidades de expressão, ainda que tenha a consciência de que o mundo, ou as imagens que criou sobre ele, não sejam passíveis de tradução.

Mesmo assim,

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto. (*id., ibid.*, p. 114).

Essa é uma das características mais fascinantes da literatura: mesmo não podendo dizer com exatidão a realidade ou a fantasia do autor, ela ainda é capaz de dar forma a algo, de fazer chover em nossas almas imagens que entram pelos nossos olhos em forma de páginas sempre iguais e sempre diferentes.

Em consonância com Calvino, Denise Schittine (2016) afirma que

não importa a maneira como as imagens aparecem tanto para o autor quanto para o leitor, o interessante é que elas se formam a partir da estrutura semântica do texto. [...] É possível ver um texto mesmo sem enxergar, porque as imagens estão além dele, da folha de papel e seus caracteres. Escrever é colocar em palavras o equivalente àquelas imagens visuais que se formam no pensamento. E ler é fazer o caminho inverso: partindo da expressão verbal, dessas palavras, cabe ao leitor construir imagens visuais imaginativas. (p. 19).

Schittine estuda a leitura e a escrita em relação à cegueira, constatando a possibilidade de que se veja as imagens inseridas em um texto, mesmo por alguém que não enxergue. O interessante da sua afirmação é que a autora destaca que isso é viável graças à estrutura semântica de um texto. Uma das bases de seu argumento é derridiana. “A interpretação de um signo, segundo Jacques Derrida, deve seguir um ato que procede da noite e escapa ao campo de visão. É a necessidade de chegar à escuridão para alcançar a experiência da visibilidade: tornar-se um pouco cego” (SCHITTINE, 2016, p. 168-9). Em *Memórias de cego*, Derrida

(2010) se propõe a repensar o âmbito do visual, concluindo que para ver ou escrever não é necessário, de fato, o sentido da visão.

Considerando os pensamentos desses autores, pode-se estabelecer que a visão é preterível para que se leia ou se escreva um texto. Nos livros de viagens analisados neste trabalho, é justamente isso que acontece: Borges viaja e escreve cego, Marco Polo narra sua viagem por cidades nunca vistas.

Na obra de Jorge Luis Borges, a imaginação é trabalhada em relação à cegueira, evidenciando, de maneira muito produtiva, que a formação de imagens mentais não depende apenas do sentido da visão. Borges se assemelha à figura de Homero, como poeta cego que invoca a memória para escrever.

Denise Schittine (2016) dedica um capítulo de seu livro a autores cegos. Em sua análise, afirma que na história literária, ambientes de isolamento e penumbra foram sempre os mais apropriados à criação. Remete à história a que se atribui o surgimento do desenho, relatada nas *Memórias de cego* de Derrida: conta-se que Dibutade, uma jovem corintiana que estava prestes a se separar do amante por algum tempo, decidiu cristalizar a imagem de seu amado, contornando a sombra desse homem na parede, guiada pela luz de uma lâmpada. É produtiva aqui a ideia de uma imagem construída na sombra, porque, independentemente da presença de um modelo, a criação acontece com o acionamento da memória e da imaginação. Desse modo, “neste espaço em branco que é a folha [...], o artista arrisca seus primeiros traços no escuro. *Todo artista, de uma forma ou de outra, é cego*” (SCHITTINE, p. 278, *grifos meus*). O ato da escrita, ou de qualquer tipo de criação artística, pressupõe um momento de interiorização das imagens para que elas possam transformar-se em representação³. No momento da criação, o escritor não enxerga o que está à sua frente, mas concentra-se no modo de colocar essas imagens na página, através das palavras.

Na tradição helênica, o poeta é aquele que conta com a ajuda de Mnemosine, deusa da Memória, e das musas, para acessar a verdade e transformá-la em seu canto. “Graças ao poder da memória, o poeta era capaz de ter acesso ao invisível e enunciar ‘o que foi, o que é e o que será’.” (*id., ibid.*, p. 283). Podemos recorrer à figura de Homero, poeta que, através da cegueira, atingiu a sabedoria e, com a ajuda das musas, pôde cantar os grandes feitos de Aquiles, Odisseu e tantos outros. Também da tradição proveniente da Grécia Antiga, Schittine comenta a figura dos demiurgos, “deuses menores que com o esforço de uma visão deficiente

³ No próximo capítulo, trataremos mais detidamente sobre o que se considera representação neste trabalho.

lograram criar mundos” (*id., ibid.*, p. 302). Segundo ela, autores como Homero, Milton, Borges e João Cabral de Melo Neto são como demiurgos, pela sua capacidade de construir mundos com palavras, apesar da cegueira.

Essa capacidade de criar mundos concerne à imaginação, ao trabalho de usar a linguagem como matéria-prima de uma realidade outra, disponível à potência imaginativa de cada leitor.

Seja por sua cegueira ou por excesso de abstração e lógica, Borges acreditava que um texto deveria ter a força para gerar imagens mentais poderosas nos leitores. O processo de leitura é a conjugação de ver as palavras e dotá-las de sentido pela voz e pelas imagens interiores. Esse processo sempre o encantou não só como leitor, mas também como autor. Ele acreditava e defendia a ficção no lugar da realidade, a palavra no lugar da imagem. Enfim, acreditava no “mundo de papel”, seu universo de criação. (*id., ibid.*, p. 203).

A obra de Borges, repleta de conceitos e abstrações que figuram como labirintos, bibliotecas e livros infinitos, contém imagens que só podem existir no âmbito da idealização e da imaginação. Há uma força avassaladora nessas imagens interiores, por serem impossíveis no mundo da experiência e habitarem exclusivamente a ficção.

A união da cegueira à urdidura de mundos nunca vistos fez com que o argentino ganhasse a alcunha de *Homero Criollo*⁴. “Borges era uma mistura das figuras do aedo, do adivinho, do oráculo e do poeta, personagens que se articulam também à figura do cego” (*id., ibid.*, p. 310). No conto “O Fazedor”, Borges (2008) presta homenagem a Homero, associando a perda da visão àquilo que dá a ele o dom da memória: o dom de contar o que passou e de fazer ressoar suas palavras na memória humana. No entanto, segundo Schittine (2016), esse conto também é sobre o próprio Borges, sobre a presença da memória que o permitiu escrever mesmo depois que a névoa insistente cobrira seus olhos. “Desaparecido o mundo concreto e palpável, ele então irá ‘fazer’, de forma demiúrgica, seu próprio mundo. Mas um mundo baseado em quê? Na memória das experiências vividas” (p. 311). E também na memória das histórias “que recebeu como recebia a realidade, sem perguntar se eram verdadeiras ou falsas” (BORGES, 2008, p. 11) — ou seja, na memória literária.

Borges, como escritor e como leitor, encontrou na literatura uma saída para a cegueira, através da imaginação e da memória. “Perdidos os olhos carnavais, os cegos podem envolver-se

⁴ Criollo, do espanhol, é aquele que é descendente de europeus e nasceu em um país latino-americano.

na imaginação, criar e percorrer outros mundos que como videntes jamais visitariam” (SCHITTINE, 2016, p. 201). Em *Atlas*, testemunhamos a (re)descoberta do mundo através das narrativas sobre viagens. A terra, agora insegura sob seus pés, pode ser sentida de uma maneira nova, povoada por personagens literários, vista através do “cinema mental” possuído por todos nós.

No texto intitulado “Lugano”, Borges lembra da paisagem que já não pode ver e relata as memórias mais importantes da cidade onde morou quando jovem. O primeiro parágrafo nos remete à imagem de Borges sentado, em um quarto de hotel ou restaurante, ditando a alguém as palavras que vêm à mente quando tenta recordar as imagens de outrora: “Ao lago das palavras que dito haverá, imagino, a imagem de um grande lago mediterrâneo com amplas e lentas montanhas e o reflexo invertido dessas montanhas no grande lago. Esta, sem dúvida, é minha lembrança de Lugano, mas também há outras” (BORGES, 2010, p. 65). Curiosamente, ao lado das palavras, não há fotografia. Mas não importa: a descrição é suficiente para que possamos imaginar a paisagem. Em seguida, são expostas as outras memórias. Uma destas têm caráter coletivo: a notícia do fim da Primeira Guerra Mundial. As memórias pessoais, no entanto, são memórias de leitura: a descoberta de Coleridge — a balada sobre um “silencioso mar de métrica e imagens” (*id., ibid.*, p. 65) — e a descoberta da poesia (ou da música) de Verlaine. Lembranças de poesia, ou seja, de imagens que só existem mentalmente.

O mar, platonicamente vasto na leitura de Coleridge, é infinito em “Midgarthormr”. O poema refere-se a Jormungand, monstro marinho da mitologia nórdica, “verde serpente cosmogônica” (*id., ibid.*, p. 71) que circunda a Terra, mordendo a própria cauda. A serpente anuncia o fim do mundo: “Alta será sua inconcebível sombra / por sobre a terra pálida no dia / de erguidos lobos e esplêndida agonia / do ocaso cujo nome não se diz.” Borges se refere ao Ragnarök, dia do julgamento dos deuses. Mas por que colocar um texto como esse no *Atlas* e não num besteiário? “Sonhado foi na Islândia”, diz o poema. O livro de Borges em que coleciona cidades é também uma coleção de sonhos que teve durante viagens — como o texto “Um sonho na Alemanha” (*id., ibid.*, p. 44) — ou sonhos que remetem a lugares específicos — “Meu corpo físico pode estar em Lucerna, no Colorado ou no Cairo, mas toda manhã ao acordar, quando retomo o hábito de ser Borges, emergo invariavelmente de um sonho que se passa em Buenos Aires” (*id., ibid.*, p. 79). O poema referido termina com os versos “Sua imaginária imagem nos macula. / Antes da aurora o vi num pesadelo” (*id., ibid.*, p. 71).

Temos aqui um relato pessoal do um sonho de um sujeito, que remete a uma memória coletiva, mitológica, ou seja, um *sonho* de um povo remoto. A força do mito da serpente que anuncia o fim dos dias está em sua “imaginária imagem” — sua imagem terrível que só pode existir em nossas mentes. Por isso ela é capaz de nos violar.

Ao mesmo tempo em que a literatura nos empresta imagens, também emprestamos imagens à literatura. No texto “As ilhas do Tigre” (*id., ibid.*, p. 95), Borges fala do município que se liga a um arquipélago no delta do rio Paraná, um dos principais pontos turísticos argentinos. “Há muitos anos, o Tigre me deu imagens, talvez errôneas, para as cenas malaias ou africanas dos livros de Conrad” (*id., ibid.*, p. 95). Borges recorre à memória do que viu e do que leu no passado, percebendo que as imagens misturam-se. E então ele se lembra de Horácio e de suas estrofes não terminadas e desconexas, constatando “com uma espécie de melancolia agridoce que todas as coisas do mundo [o] conduzem a um encontro ou a um livro” (*id., ibid.*, p. 95). Pode-se perceber nesse texto o movimento duplo entre memória e leitura: enquanto lemos, podemos emprestar imagens já vistas aos lugares descritos nos textos; simultaneamente, a memória (e por vezes as imagens) do que lemos povoa nossa mente.

Sobre a obra de Italo Calvino, cabe-nos pensar por que as cidades são invisíveis e o que isso pode nos dizer sobre a imaginação. É possível comparar a narração de Marco Polo à expressão de uma leitura, a um desenho ou a um projeto mnemônico. Seja qual for a interpretação, o relato do viajante é um convite à imaginação criativa de cidades e de conceitos, tanto por parte do seu ouvinte, Kublai Khan, quanto — principalmente — por parte dos leitores da ficção.

Desde as primeiras linhas da obra, a veracidade das descrições e narrações de Marco Polo é posta em questão.

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que qualquer outro de seus enviados ou exploradores. (CALVINO, 1990a, p. 9).

Já no primeiro momento, sabemos que Kublai Khan pode ou não acreditar no relato do viajante, mas que a veracidade do que ele ouve não é importante; importa que a sua forma de

narrar apresente um convite à atenção. Adiante, podemos descobrir o porquê do seu interesse em ouvir o veneziano:

o que Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidas por seu inarticulado informante era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham esse dom: era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente. (*id., ibid.*, p. 41)

Uma das virtudes do discurso de Marco Polo era a lacuna que as palavras deixavam para a imaginação e o trabalho interpretativo. Em vez de sempre apresentar um comentário sobre a geografia, o clima, a economia, os costumes e as espécies da fauna e da flora de um local percorrido — como de fato fez Marco Polo, personagem histórico, no seu clássico relato de viagens — na ficção de Calvino, o viajante apresenta ao imperador breves descrições das cidades, imagens ou conceitos que podem ser revisitados, refletidos, interpretados. As cidades de Calvino são invisíveis, se considerarmos que elas jamais poderiam ser visitadas empiricamente, porém são essencialmente imagináveis, e é esse seu valor.

Marco Polo percorre e vê o mundo do jeito que um leitor o faz. Sendo assim, o convite à imaginação que Marco Polo faz a Kublai Khan é como o trabalho de um leitor. Como um cego que pede alguém para que leia para si, o imperador empresta os ouvidos ao viajante e se deixa levar pela narração, formando mentalmente a imagem de seu império. “O imperador Kublai Khan já não se interessa pelas incontáveis conquistas de territórios reais, sua curiosidade é pelo que ainda pode conquistar como leitor. E quem vai levá-lo, conduzi-lo por esta viagem abstrata é Marco Polo” (SCHITTINE *op. cit.* p. 120).

Dessa forma, o imperador consegue enxergar as cidades que nunca viu, de forma até mais complexa do que se as tivesse visto, porque na concepção do próprio autor, para realmente enxergar cidades é necessário compreendê-las.

Para ver uma cidade não basta ficar de olhos abertos. É preciso primeiramente descartar tudo aquilo que impede vê-la, todas as ideias recebidas, as imagens pré-constituídas que continuam a estorvar o campo visual e a capacidade de compreensão. Depois é preciso saber simplificar, reduzir ao essencial o enorme número de elementos que a cada segundo a cidade põe diante dos olhos de quem a observa, e ligar os fragmentos espalhados num desenho analítico e ao mesmo tempo unitário, com o diagrama de uma máquina, com o qual se possa compreender como ela funciona (CALVINO, 2009, p. 333).

Já que para ver uma cidade não basta ficar de olhos abertos, então a condição para vê-la não depende apenas dos olhos. Usar os olhos provavelmente nem é necessário: basta utilizar a capacidade de compreensão, tentando criar sentido a partir dos elementos que a compõem, para que seu funcionamento seja claro. Seus fragmentos devem formar um desenho, um diagrama. Esse é o procedimento que Marco Polo estimula em suas descrições.

O viajante promove a imaginação de Kublai Khan ao descrever como se ilustrasse. “Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins” (CALVINO, 1990a, p. 10). Aqui já se encontra uma chave da interpretação: Polo é capaz, nos seus relatórios, de *desenhar* para o imperador um território que não está condenado.

É como um arquiteto ou um cartógrafo, projetando ou desenhando um atlas do império. Se “o arquiteto modela [o espaço] como um escultor modela o barro, o desenha como uma obra de arte” (SCOTT, Geoffrey, *apud* PEDROSA, 2015, p. 32), o trabalho do escritor seria semelhante ao ato desenhar. No espaço da folha em branco, as palavras engendram uma existência concreta no âmbito da linguagem. Assim, a escrita também é projeto e construção.

Podemos ainda pensar em uma razão para esse traçado arquitetônico do império. Lembremos a *Divina Comédia* de Dante; em seu poema, o autor estrutura os espaços do Inferno, do Purgatório e do Paraíso de forma tão detalhada que veio a ser representada diversas vezes em pinturas, desenhos e esquemas. Na leitura dos cantos, viajamos junto com Dante e Virgílio. Assim como as imagens de punição e ira chovem no espírito de Dante no verso do Purgatório lembrado por Calvino, as imagens do percurso traçado pelos heróis do poema chovem no espírito de quem o lê. Mas para que essa empreitada? Harald Weinrich (2001) afirma que na *Divina Comédia* há um esforço de memória. Dante constrói espaços para guardar imagens neles, de acordo com as regras da *ars memoriae*, fixando as memórias.

Na ficção de Calvino, temos o exemplo perfeito de um espaço que existe para guardar imagens:

Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer. Mas não porque deixe, como outras cidades memoráveis, uma imagem extraordinária nas recordações. [...] Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas

que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso. (1990a, p. 19).

Zora funciona de acordo com os princípios clássicos da mnemotécnica ou *ars memoriae*. Segundo os tratados, percorre-se um espaço, “guardando” nele imagens que nos remetem a informações. Depois, basta acessar mentalmente esse espaço, viajando de ponto a ponto e recordando cada imagem na sequência correta. Essa técnica foi utilizada sobretudo pelos retóricos para que pudessem decorar seus discursos (YATES, 2007).

Não parece absurdo interpretar que Marco Polo esteja tentando usar o império para arquitetar um lugar onde vai guardar suas memórias. Em certo ponto, essa é a conclusão do imperador: “portanto, na realidade a sua é uma viagem através da memória! [...] É para se desfazer de uma carga de nostalgia que você foi tão longe!” (CALVINO, 1990a, p. 93). Através da narração, Marco Polo viaja pela memória; na descrição das cidades, sempre está implícita alguma menção e Veneza, sua cidade de origem.

Quando Kublai Khan confronta o explorador sobre a realidade de sua viagem, Marco Polo responde: “Todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente” (*id.*, *ibid.*, p. 95). Ainda questiona a existência das cidades que o italiano relata: “As suas cidades não existem. Talvez nunca tenham existido. Certamente nunca existirão mais. Por que enganar-se com essas fábulas consolatórias?” (*id.*, *ibid.*, p. 57). Então Polo responde: “recolho as cinzas das outras cidades possíveis que desaparecem para ceder-lhe o lugar e que agora não poderão ser nem reconstruídas nem recordadas” (*id.*, *ibid.*, p. 58). Todas as suas cidades provêm de uma imagem, de um nome, e podem ser criadas (escritas) ao infinito. “A minha mente continua a conter um grande número de cidades que não vi e não verei, *nomes que trazem consigo uma figura ou fragmento ou ofuscação de figura imaginada*: Getúlia, Odila, Eufrásia, Margara.” (*id.*, *ibid.*, p. 88).

Todos esses aspectos reforçam a ideia de Calvino sobre a imaginação: falar do que poderia ter sido. Com as palavras, Marco Polo traça o desenho das cidades para que, junto com Kublai Khan, possamos compreendê-las. Com as palavras, também, transforma recordações em imagens e as grava em nossa alma.

Até agora, foi possível estabelecer que não necessariamente se escrevem as imagens que foram, mas as imagens que poderiam ter sido. Se isso é verdade, e considerando que *Atlas*

e *As cidades invisíveis* são obras que falam sobre a memória, do que são feitas as memórias relatadas?

1.2 A memória literária

Para um escritor, a memória é tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, onde se fala todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras retornam como lembranças pessoais. Às vezes, com mais nitidez que as vividas lembranças [...]. São imagens emaranhadas no fluir da vida, uma música inesquecível que ficou marcada na língua. A tradição tem a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos. Escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito (nisto nunca seremos suficientemente borgeanos). (PIGLIA, 1996, p. 50-51).

Essa declaração de Ricardo Piglia diz respeito a autores que também são críticos, para quem o fazer literário parte de uma meditação profunda sobre a literatura, um estudo detalhado da poética que gostariam de seguir. É o caso de Borges e Calvino, escritores-leitores-críticos, cuja escrita sempre parte de um procedimento técnico de abstração e sistematização. Ocorre que o método é sempre acompanhado da lembrança de outros textos, carregados de tradição. As imagens que chovem no espírito no momento da escrita são imagens já presentes na alma do mundo, emaranhadas na vida por causa da leitura.

As ideias de Piglia se relacionam com a definição de Tiphaine Samoyault (2008) de intertextualidade como a memória que a literatura tem dela mesma. Não se trata de uma teoria que procure somente inventariar influências ou atribuir dívidas; diferentemente, a autora procura mostrar a dinâmica da criação contínua e compartilhada da literatura, da qual a recepção também é parte essencial, já que cada leitor carrega suas próprias referências quando se depara com um texto.

Entender a intertextualidade como uma memória trazida pelos textos e pertencente a autores e leitores significa, também, vê-la como um mecanismo de crítica, uma condição de permanência de algumas obras e desaparecimento de outras. Isso significa que a escritura é sempre uma re-escritura, processo em que lembrança e esquecimento atuam juntos, partindo da memória individual do autor, de um determinado grupo ou de uma época.

Para lidar com a questão da mimese literária, Samoyault propõe o conceito de referencialidade (*referencialité*), que corresponderia a uma referência ao real mediada pela

referência intertextual. Nesse caso, o jogo da referência é uma posição intermediária entre o texto e o mundo: embora o espaço literário se constitua principalmente da intertextualidade, é mesmo esta que dá a ver o mundo. Complementarmente, “uma parte do efeito-mundo da ficção repousa sobre o fato de que, para a literatura, o mundo é em primeiro lugar um livro” (*id.*, *ibid.*, p. 123).

Para a crítica literária, então, “só importa a possibilidade que oferece a intertextualidade de mostrar como se constitui, em profundidade, em espessura e em tempo, um estilo ou uma linguagem” (p. 139). Assim, o trabalho da crítica torna-se ler todo texto como um palimpsesto.

Na Antiguidade, o palimpsesto consistia num processo (passível de repetição) de limpeza de pergaminhos para que pudessem ser reutilizados para a escrita de outros textos. Mais tarde, descobriu-se possível recuperar os textos perdidos através de processos químicos, e essa tecnologia para a decodificação das camadas de textos continua a evoluir (ESCOBAR, 2006).

Na história literária, o palimpsesto é uma manifestação literal do processo de lembrança e esquecimento exposto por Samoyault.

Poucas provas refletem tão explicitamente quanto o palimpsesto, no plano material, como foi o processo de seleção constante que experimentou a literatura da antiguidade: seleção e preferência, impulsos que — de maneira quase inevitável nos momentos de necessidade — costumavam levar na prática a margenação ou total eliminação de textos preexistentes. A escritura superior de um palimpsesto sempre responde a princípio à urgência, mais ou menos imperativa, de transcrever uma nova obra. (*id.*, *ibid.*, p. 25, tradução minha)⁵.

Por causa da falta de material em que os textos podiam ser registrados, o palimpsesto é um testemunho concreto do caráter econômico da memória: é necessário esquecer algumas coisas para lembrar outras. Na memória literária, a vontade de lembrar e a necessidade de esquecer textos são impostas pela passagem do tempo e pelo surgimento de novos textos, que podem ser julgados mais importantes do que os anteriores.

Mas o palimpsesto também aparece na crítica como metáfora:

⁵ “Pocos testimonios reflejan tan explícitamente como el palimpsesto, en el plano material, cómo fue el proceso de selección constante que experimentó la literatura antigua: selección y preferencia, impulsos que — de manera casi inevitable en los momentos de necesidad— solían conllevar en la práctica la marginación o total eliminación de textos preexistentes. La escritura superior de un palimpsesto siempre responde en principio a la urgencia, más o menos imperativa, de transcribir una nueva obra.”

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos (GENETTE, 2006, p. 5).

Gerard Genette estuda as diversas formas de relações entre textos, chamando de hipertextualidade o fenômeno em que um texto “brota” de outro, derivando dele através de uma imitação ou de uma transformação. A hipertextualidade, para o autor, é um aspecto próprio de toda obra literária: a leitura de um texto sempre evoca alguma outra. O palimpsesto se faz imagem dessas relações textuais porque nele “vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência” (2006, p. 45).

Vale destacar que, além de servir como representação literal ou imagética da memória literária, o palimpsesto é semelhante à memória humana. Em seu estudo sobre as metáforas da memória, Assmann aponta que o romântico inglês Thomas De Quincey equipara o cérebro humano ao palimpsesto pelo seu funcionamento: “Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas as que a antecedem. E na verdade nenhuma delas foi extinta” (DE QUINCEY, s.d., *apud* ASSMANN, 2011, p. 167). Além de considerar o esquecimento como parte essencial da construção da memória, De Quincey reconhece a possibilidade de recuperação de lembranças através de processos de “escavação” de camadas: no caso dos pergaminhos, graças à química ou à tecnologia; no caso da mente humana, com o uso da psicanálise.

Todas essas considerações sobre a memória literária unem-se às ideias de Calvino sobre a imaginação, levando-nos a compreender que a escritura é um processo em que as imagens mentais, oriundas sobretudo das memórias de leitura, articulam-se em palavras para formar novos textos.

Uma leitura do *Atlas* é suficiente para compreender e concordar com as palavras de Schittine (2016): Jorge Luis Borges foi um “homem feito livro” (p. 195). Podemos perceber que há fundamento para essa afirmação através do texto “Meu último tigre”. O tigre é um símbolo perene da obra de Borges, presente em vários contos e poemas. Nesse texto do *Atlas*, Jorge Luis Borges relata os encontros que teve com o animal ao longo de sua trajetória. Iniciando o texto, Borges afirma que os tigres sempre estiveram presentes em sua vida: “a

leitura está tão entremeada com os outros hábitos de meus dias que na verdade não sei se meu primeiro tigre foi o tigre de uma gravura ou aquele que, já morto, cujo obstinado ir e vir pela jaula eu acompanhava fascinado do outro lado das barras de ferro” (BORGES, 2010, p. 66). Aqui, Borges estabelece uma característica que o define como pessoa e, mais tarde, como escritor: a leitura. O contato constante com os livros foi tão importante em sua formação que, na memória, fica indiferenciável o que foi adquirido através da leitura ou através da experiência sensorial.

O relato lista os tigres vistos ou lidos por Borges, na biblioteca do pai, repleta de enciclopédias e literatura de língua inglesa. Cada um deles, a seu modo, é marcante, mesmo que a lembrança de ter visto não signifique a recordação da imagem em si: “Eu gostaria de lembrar, e não consigo, de um sinuoso tigre traçado pelo pincel de um chinês que nunca havia visto um tigre, mas que sem dúvida vira o arquétipo do tigre” (*id., ibid.*, p. 66). Quando escreve esse texto, Borges está cego; dos tigres memoráveis, a imagem de alguns permanece, mas a imagem de outros jamais poderá ser recuperada.

Figura 2 — Meu último tigre



Eis que surge o último tigre. Diferente dos outros, esse é, nas palavras de Borges, “de carne e osso” (*id., ibid.*, p. 66). Notadamente, há uma diferença entre dizer que este é de carne e osso e dizer que se trata de um tigre *de verdade*. Porque esse último tigre, que Borges percebeu com o tato e o olfato, o mesmo que lambeu, tocou com a pata e assombrou o escritor, não é “mais real do que os outros, já que um carvalho não é mais real do que as formas de um sonho” (*id., ibid.*, p. 67). Borges coloca no mesmo patamar os tigres “da vista e do verbo” com o tigre “de carne e osso” porque, para ele, o contato com a linguagem ou a com uma representação imagética não são menos reais do que, diga-se, as coisas que podemos perceber com os sentidos.

De fato, as memórias relatadas no *Atlas* são frequentemente memórias literárias ou memórias que dizem, de alguma maneira, a fruição artística. Nos textos percebe-se que Borges não pode enxergar a paisagem, mas pode lembrar-se dos lugares como eles eram anteriormente, ou pode percebê-los através do filtro da sua memória de leitor.

Ao visitar a Irlanda, Borges percorre as ruas entre personagens de Ulisses e não percebe o local “de modo histórico”, porque lembranças de leituras anteriores interpõem-se como sombras entre as memórias e as percepções dos três dias de viagem (*id., ibid.*, p. 17). Por outro lado, sentir a “felicidade quase física” de uma viagem de balão é o mesmo que viajar pelo século XIX e “voltar às páginas de Poe, de Júlio Verne e de Wells” (*id., ibid.*, p. 43). Já num hotel do Quartier Latin, o autor pensa em Oscar Wilde, e se depara com a impossibilidade de escrever uma crítica técnica sobre ele, já que “Pensar nele é pensar num amigo íntimo que nunca vimos, mas cuja voz conhecemos e que nos faz falta todos os dias” (*id., ibid.*, p. 103).

Qual a diferença, então, entre viajar e ler? “Como quem vê de longe uma batalha, como quem aspira o ar salobre e ouve a tarefa das ondas e já presente o mar, *como quem entra num país ou num livro*, assim me foi dado assistir anteontem à noite uma representação do Prometeu acorrentado no alto teatro de Epidauro.” (*id., ibid.* p. 61, *grifos meus*). No trecho, percebe-se a equiparação entre as ações de entrar num país e entrar num livro, graças à coordenação dos locativos “num país” e “num livro” pela conjunção “ou”.

A experiência da leitura limite é o tema do livro *O último leitor*, de Ricardo Piglia (2006). Borges aparece como sua primeira imagem: o leitor que leu até ficar cego e continuou tentando ler. Esse acontecimento é ilustrado por uma anedota digna da ficção, como narra Schittine (2016): “O médico já o havia proibido de ler, mas, em um crepúsculo em que

viajava de trem, resolveu continuar a narrativa envolvente de um livro. O vagão entrou em um túnel e, quando saiu, o escritor estava cego” (p. 200).

Em uma conferência, Borges (2011) afirma: “Dediquei parte de minha vida às letras, e acredito que uma forma de felicidade é a leitura; outra forma de felicidade, menor, é a criação poética, ou o que chamamos criação, que é uma mistura de esquecimento e recordação das coisas que lemos.” (p. 19). A cegueira contribuiu para que leitura, escrita e memória se tornassem interdependentes na produção do autor. Dessa forma, a escrita é sempre a memória de uma leitura.

Não é por acaso que Italo Calvino (1990b) afirma que *As cidades invisíveis* é o livro em que pensa haver dito mais coisas (p. 85). Nessa obra, o símbolo da cidade suscita reflexões sobre inúmeros aspectos da vida humana e a estrutura multifacetada permite diversas leituras, transformando o leitor em um explorador desse texto. O livro que narra as viagens de Marco Polo é, em si, uma viagem pela memória literária. Calvino escreve sua própria versão de um dos relatos de viagem mais famosos do mundo: *As Maravilhas do Mundo*. Marco Polo, figura do imaginário coletivo, torna-se um herói típico das narrativas de Calvino: o viajante leitor.

As obras de Calvino são, nas palavras de Samoyault, “empreendimentos profundamente intertextuais”, em que o “excesso de memória suprime a memória, reduzida a não ser mais do que um simples lugar de produtividade textual” (2008, p. 135). Assim, a presença da memória literária não se manifesta em forma de uma lista de referências, mas sim uma condição essencial, parte de um empreendimento lúdico em que escrita é sempre reescrita. Os textos de Calvino são palimpsestos, assim como parece ser Zaíra, cidade que contém as marcas do passado em si em forma de “arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras” (CALVINO, 1990a. p. 15).

Gustavo de Castro (2007) busca, em sua análise, apontar as características principais dos protagonistas de doze obras ficcionais de Calvino. O capítulo “O leitor viajante” tematiza dois aspectos do herói calviniano: a leitura do mundo e o deslocamento contínuo — atributos que culminam no protagonista de *Se um viajante numa noite de inverno*, que “viaja pelo mundo afora em busca de livros que possa ler” (p. 23). Castro demonstra a importância da leitura na obra de Calvino e ainda como o ato de ler se relaciona com a viagem, por ambos serem formas de enxergar o mundo.

O autor reconhece nas obras de Italo Calvino a defesa de uma “atitude de perplexidade sistemática” (CASTRO, 2007, p. 106) diante do mundo. Esse comportamento é uma forma de leitura, admitindo que

a leitura é mais do que um exercício ótico, é um processo que conjuga a mente e os olhos, um processo de abstração e de reconhecimento de marcas distintas a partir da decomposição de elementos mínimos, reunindo-os por sua vez em elementos significativos, descobrindo deles regularidades, diferenças, redundâncias e exceções. (*id., ibid.*, p. 23).

A leitura de um texto e a leitura do mundo são mais do que operações com o sentido da visão; são sobretudo maneiras de compreensão, alicerçadas na capacidade de fazer operações mentais de associação e dissociação entre itens. E é por isso que a leitura é um tipo de viagem e vice-versa. Praticando ambas as atividades, deparamo-nos com mundos novos e procuramos abstrair as informações inéditas, organizando-as mentalmente a partir do que estas têm ou não em comum. Sendo assim, ler nos permite interpretar a vida, porque “as leituras e a experiência de vida não são dois universos, mas um” (PAMPALONI, 1988, *apud* CASTRO, 2007, p. 107).

Em *As cidades invisíveis*, o narrador e herói Marco Polo constrói-se entre a criatividade do poeta e a lucidez do sábio. É um “leitor de cidades, [que] consegue percorrer os confins dos caminhos da imaginação sem deter-se ou perder o rumo” (CASTRO, 2007, p. 111). Para afirmar o significado da viagem como uma leitura, Castro cita um trecho que afirma o motivo para que a cidade Zora permaneça na memória dos viajantes: “é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota” (CALVINO, 1990a, p. 19). Nota-se então a relação entre viagem, leitura e memória. As três operações não se sustentam no olhar apenas, mas sim numa certa perspectiva ordenadora que dá sentido ao que vê.

Essa concepção de Calvino sobre as viagens e a escrita sobre elas mostra-se em uma entrevista do autor.

Os livros de viagem são uma maneira útil, modesta e ainda assim completa de fazer literatura. São livros que têm utilidade prática, mesmo que os países mudem todos os anos (talvez justamente por isso), pois, *ao fixá-los como os vimos, registramos sua essência mutável; e podemos expressar algo que vai além da descrição dos lugares vistos, uma relação entre nós e a realidade, um processo de conhecimento.* (CALVINO, 2006, *grifos meus, n.p.*)

O autor afirma que os livros de viagem expressam mais do que a descrição dos lugares vistos: mostram a relação que o viajante tem com os lugares e com a realidade. Mostram a viagem como um processo de conhecimento do mundo e da própria identidade em relação a este.

Inclusive, viagem e leitura são relacionados diretamente na narrativa, especificamente na cidade de Tamara. “O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes” (CALVINO, 1990a, p. 18). As ruas são como páginas e a cidade possui um discurso próprio que tenta convencer ou instruir seu viajante/leitor sobre o que ela é. Sendo assim, aqui podemos estabelecer uma analogia dessa cidade com a memória literária porque, como demonstrado anteriormente, a literatura fala dela mesma e incessantemente se rearranja, indicando quais são os nomes (de autores e de obras) que a definem.

A memória literária é formada por um diálogo semelhante ao que acontece na cidade de Melânia. Nela, os habitantes pronunciam um diálogo eterno. Os personagens são representados por habitantes diferentes, trocados ao longo do tempo. “A população de Melânia se renova: os dialogadores morrem um após o outro, entretanto nascem aqueles que assumirão os seus lugares no diálogo, uns num papel, uns em outro.” (*id., ibid.*, p. 76) Não é isso a intertextualidade? Obras e autores conversam entre si, ao longo do tempo, encadeando novas relações, renovando os papéis, criando e resolvendo conflitos.

As cidades invisíveis é uma obra carregada de memória literária porque, em um primeiro nível, Italo Calvino responde à tradição dos livros de viagens. Também porque nela a viagem é equivalente à leitura, já que o olhar de Marco Polo é um olhar de leitor. Sobretudo porque, ao descrever as cidades, Marco Polo descreve o funcionamento da memória, inclusive da memória literária.

Sobre a presença da imaginação na literatura, estabelecemos, primeiramente, que a escrita sobre viagens pode ir além da descrição visual de cidades existentes. Em seguida, pensando na memória literária, compreendemos que uma maneira possível de escrever sobre viagens perpassa a compreensão do ato de viajar como algo semelhante à leitura. Assim, a matéria de um livro de viagens pode não ser a memória do que se viu ao viajar, mas sim uma re-escrita de leituras anteriores, ou uma expressão da própria viagem como leitura. Há, no entanto, outro fator: em ambos os livros, percebemos a defesa de um olhar diferente. Um

olhar de descobridor, de relance, que permite a visão brusca, ou em perspectiva, do mundo à frente.

1.3 Descobridores de maravilhas

A esta altura sei que vão me perguntar: se você diz que seu verdadeiro mundo é a página escrita, se só nela se sente à vontade, por que quer se afastar, *por que pretende aventurar-se neste vasto mundo que você não é capaz de dominar? A resposta é simples: para escrever.* Porque sou um escritor. *O que se espera de mim é que eu olhe a meu redor e capture imagens rápidas do que acontece, para depois voltar a inclinar-me sobre a escrivaninha e recomeçar o trabalho.* É para repor em movimento minha fábrica de palavras que preciso extrair novo combustível dos poços do não escrito. (CALVINO, 2015, p. 107, *grifos meus*).

A afirmação de Italo Calvino faz parte da conferência “Mundo escrito e mundo não escrito”, em que o autor diferencia as características e as regras do mundo feito de linguagem e o mundo que nos cerca, fora das páginas dos livros. Mesmo posicionando-se como alguém que prefere o mundo escrito, Calvino mostra, no trecho citado, a importância de aventurar-se no mundo para coletar nele matéria para seu trabalho.

A princípio, pode parecer que essa afirmação vai contra tudo que tentamos estabelecer até aqui: se o artista deve olhar ao seu redor e capturar imagens do mundo para então escrever, isso não significaria que a visão é necessária para a escrita de livros de viagens? Não necessariamente. O que pretendo evidenciar é a ideia de que, em parte, o potencial do fazer artístico é catalisado por uma visão específica do mundo — isso exige uma maneira diferente de olhar.

No geral, o que procuro mostrar é que, nessas obras, o olhar que convida à escrita não consiste necessariamente em enxergar. Não poderia sê-lo, pois estamos lidando com a cegueira de um autor, por um lado, e com a descrição de coisas que não podem ser vistas, por outro. Fiquemos com a ideia de Borges expressada no prólogo do *Atlas*, já citada anteriormente, de que “não há um único homem que não seja um descobridor” (BORGES, 2010, p. 9).

De fato, a viagem mesma parece suscitar o olhar. Sérgio Cardoso (1988) se propõe a pensar sobre o olhar do viajante a partir de uma compreensão do que é olhar e, em seguida, do que é a viagem. Primeiramente, o autor diferencia os atos de ver e olhar, defendendo que este

não se configura como um mero passar de olhos: é intencional, calculista, investigador. Sobre a viagem, por sua vez, afirma-se que

Os dicionários não se equivocam [...] ao indicar as viagens como distanciamentos, enganam-se como mudanças de lugar no interior de um mesmo mundo. Não permitem compreender que o viajante se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo; que as viagens são sempre empreitadas no tempo (p. 358).

Na concepção do autor, a viagem pressupõe algo mais que o deslocamento espacial, já que o afastamento precisa ser acompanhado de uma reconfiguração de sentidos, e a temporalidade é uma condição essencial para que isso aconteça. Viajar e olhar possuem algum parentesco, pois ambos causam uma experiência de estranhamento, de estar fora, forçando o sujeito a tentar compreender aquilo que está diante de si. “As viagens, na verdade, parecem ampliar — intensificar e prolongar — o mesmo movimento que cotidianamente verificamos no exercício do olhar... Como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de ‘olhar bem’.” (*id., ibid.*, p. 358).

A primeira proposta de Italo Calvino para o milênio em que agora vivemos é a Leveza. O autor relata seu esforço de retirar o peso “ora às figuras humanas, aos corpos celestes, ora às cidades; [...] sobretudo por retirar o peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (CALVINO, 1990b, p. 15). Esforço este sempre contraposto pelos peso dos fatos da vida. Sempre, ao tentar escrever com leveza, o italiano se defrontava com um mundo de pedra — um mundo fadado a encontrar o olhar da Medusa. Mas é justamente no mito de Perseu que se mostra a possibilidade para a leveza na literatura:

O único herói capaz de decepar a cabeça de Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas; [...] Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. Sou tentado de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo (*id., ibid.*, p. 16).

Perseu consegue derrotar a Medusa porque, com a ajuda da leveza, é capaz de olhá-la indiretamente. O escritor, constata Calvino, deve agir como Perseu para continuar escrevendo. Enfrentar o empedramento do mundo pressupõe uma mudança no olhar.

Segue-se a narração do mito: depois de arrancar a cabeça da Medusa, Perseu continua carregando-a consigo dentro de um saco, e isso o permite usá-la como arma, petrificando aqueles que merecem. “Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta [...]. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade de monstros entre os quais estava destinado a viver” (*id.*, *ibid.*, p. 17). Temos aqui outra lição: não se deve fingir que os problemas do mundo não existem, mas isso não significa que o escritor deve encará-los diretamente, já que esse olhar pode causar uma paralisia diante da realidade.

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (*id.*, *ibid.*, p. 19).

Na prática, escrever com leveza implica olhar o mundo de maneira diferenciada para que se possa lidar com ele. Trata-se, como dito na seção anterior, de um olhar organizador, que procura conhecer as coisas de maneira racional e atribuir lógica a elas. Sendo assim, a proposta da leveza é também uma filosofia do olhar.

Na análise de Calvino, existem algumas formas de expressar leveza através da linguagem: “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência” (*id.*, *ibid.*, p. 28); “a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (*id.*, *ibid.*, p. 29); ou “uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático” (*id.*, *ibid.*, p. 29-30). Essas características são muito presentes nas obras de Borges e Calvino, inclusive em *Atlas e As cidades invisíveis*.

Em *Atlas*, temos talvez um dos mais belos exemplos de leveza na literatura. No texto “O passeio de balão”, Borges (2010) conta sua experiência de realizar “um dos anseios elementares do homem” (p. 39): voar.

O espaço era aberto, o ocioso vento que nos levava como se fosse um lento rio nos acariciava a testa, a nuca ou a face. Todos sentimos, acho, uma felicidade quase física. Escrevo quase porque não existe dor ou felicidade que sejam somente físicas, sempre intervêm o passado, as circunstâncias, o assombro e outros eventos da consciência. O passeio, que duraria uma hora e

meia, era também uma viagem por aquele paraíso perdido que constitui o século XIX. Viajar no balão imaginado por Montgolfier também era voltar às páginas de Poe, de Júlio Verne e de Wells. Lembremos que seus selenitas, que vivem no interior da Lua, viajavam de uma a outra galeria em balões semelhantes ao nosso e desconheciam a vertigem. (BORGES, 2010, p. 43).

Figura 3 — O passeio de balão



Fonte: BORGES, 2010, p. 42

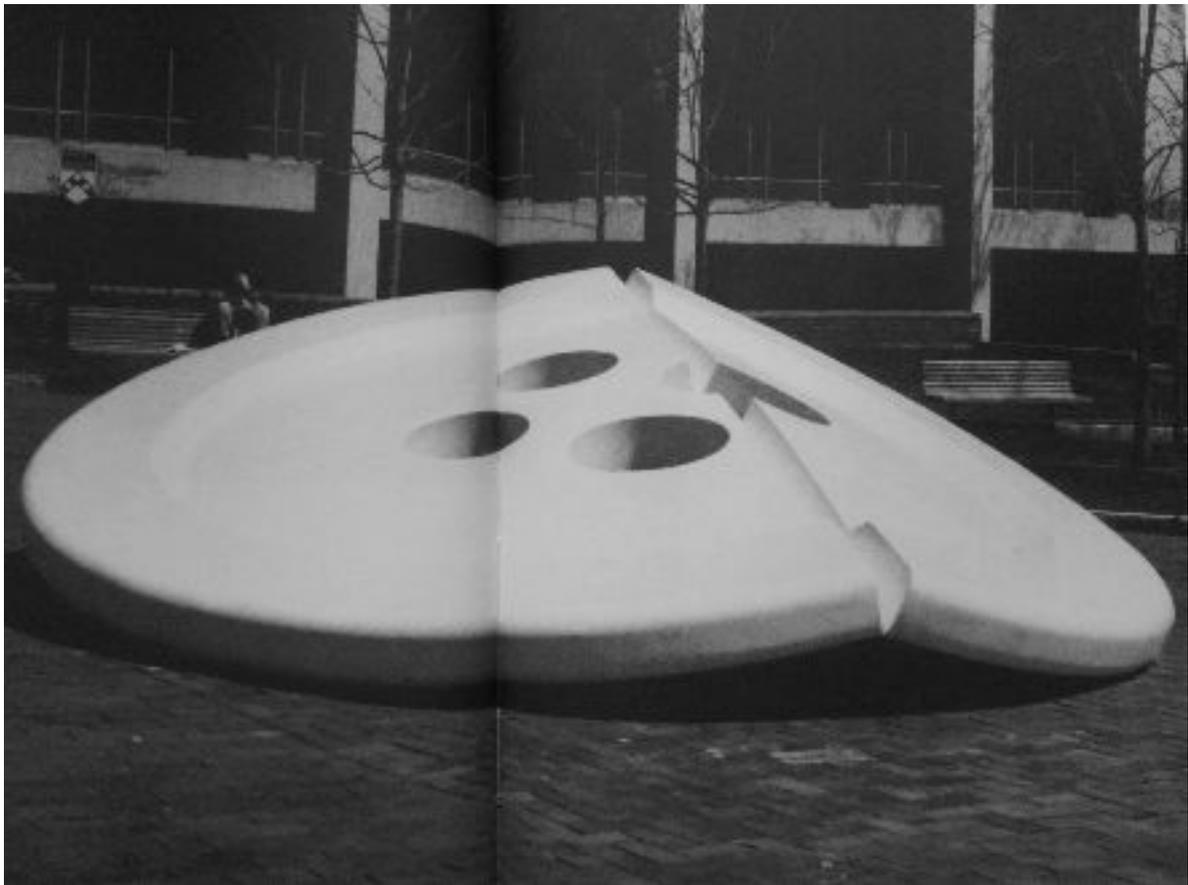
No passeio de balão de ar quente, Borges sente uma experiência próxima à do voo dos pássaros, que descreve como *uma felicidade quase física*. E a sensação de estar naquele balão remete, como tantas outras vezes, a sensações ou imagens pertencentes à literatura de Poe,

Júlio Verne, Wells. De novo, a ausência da visão faz as experiências de viagem serem definidas pelas memórias de leitura.

Essa é uma forma de “ver” o mundo expressa em *Atlas*: a possibilidade de sempre encontrar arte nas coisas ao redor. É o que podemos perceber também no texto chamado “Um monumento”, em que Borges discorre sobre o que leva o artista a fazer arte.

Cabe pensar que um escultor vai em busca de um tema, mas essa caçada mental é menos típica de um artista que de um perseguidor de surpresas. Mais verossímil é conjecturar que o eventual artista é um homem que bruscamente vê. *Para não ver não é imprescindível estar cego ou fechar os olhos; vemos as coisas de memória, como pensamos de memória repetindo formas idênticas ou ideias idênticas.* Tenho certeza de que o senhor Fulano de Tal, de cujo nome não consigo me lembrar, viu subitamente algo que nenhum homem, desde o começo da história, havia visto. Viu um botão. Viu esse instrumento cotidiano que dá tanto trabalho aos dedos, e compreendeu que para transmitir aquela revelação de uma coisa simples precisava aumentar seu tamanho e executar o vasto e sereno círculo que vemos nesta página e no centro de uma praça da Filadélfia. (BORGES, 2010. p. 57, *grifos meus*).

Figura 4 — Um monumento



Borges se refere ao artista como alguém que é capaz de deixar-se surpreender pela vida e que transforma as epifanias em arte para compartilhar seus momentos de arrebatamento com os outros. A epifania é declarada em termos de “bruscamente ver”, pressupondo uma visão diferenciada do mundo. A cegueira ou o fechar de olhos não são necessários para não ver, ou seja, a possibilidade de uma visão “brusca” do mundo não é diretamente associada às capacidades sensoriais, mas sim a uma atitude perante a vida. O autor, cego, não relaciona o fazer artístico à aptidão de enxergar somente, e sim enxergar as coisas pela primeira vez. Essa percepção está de acordo com a de Calvino (2015) no que se refere a como lidar com o mundo escrito e o mundo não escrito: “Talvez o primeiro passo para renovar uma relação entre linguagem e mundo seja o mais simples: fixar a atenção num objeto qualquer, o mais banal e familiar, e descrevê-lo minuciosamente como se fosse a coisa mais nova e mais interessante do universo” (p. 112).

O artista, perseguidor de surpresas que dá existência às coisas, é sobretudo um descobridor. No prólogo do *Atlas*, Borges declara a descoberta do mundo como algo possível a todos os homens.

Descobrir o desconhecido não é uma especialidade de Simbad, de Érico o Vermelho ou de Copérnico. Não há um único homem que não seja um descobridor. Ele começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, mapas, animais e astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total da própria ignorância. Maria Kodama e eu partilhamos com alegria e com assombro o tesouro de sons, de idiomas, de crepúsculos, de cidades, de jardins e de pessoas, sempre diferentes e únicas. (BORGES, 2010, p. 9).

Descobrir, ver *bruscamente*, é entregar-se à felicidade da experiência sensorial e intelectual das coisas mais simples às mais complexas. Essa descoberta do mundo através da viagem é o que se registra em *Atlas*. Borges e Kodama se deixaram alegrar e assombrar pelas experiências adquiridas ao longo de seu percurso pelos continentes e, assim como o escultor que “descobriu” o botão, transformaram-nas em arte.

Dentre as *Cidades invisíveis*, uma, especificamente, expressa a mesma ideia borgiana de “bruscamente ver”: Fílide. Esta cidade é apinhada de surpresas para os olhos de quem chega. Ao longo do tempo, para os que devem passar ali o resto de seus dias, “a cidade logo se desbota, apagam-se os florões, as estátuas sobre as mísulas, as cúpulas” (CALVINO,

1990a, p. 85). Os habitantes dali passam a enxergar somente o caminho que seguem de um ponto a outro, e o resto da cidade torna-se invisível. “Milhões de olhos erguem-se diante de janelas pontes alcaparras e é como se examinassem uma página em branco. Muitas são as cidades como Fílide que *evitam os olhares, exceto quando pegas de surpresa*” (CALVINO, 1990a, p. 86). A descrição de Fílide por Marco Polo alude à compreensão de que enxergar de fato implica um olhar que não esteja anestesiado pela repetição das imagens presentes nos percursos diários e que ainda tenha a capacidade de se surpreender com o que vê. Marco Polo tem essa percepção aguçada porque é um viajante aventureiro, sábio, descobridor.

Ao longo da leitura do texto, percorremos um caminho que vai das cidades e os olhos — Valdrada, Zemrude, Bauci, Fílide e Moriana — até as cidades ocultas — Olinda, Raíssa, Marósia, Teodora e Berenice. As cidades e os olhos dizem sobre tipos de olhares: espelhados, distraídos, escrutinadores, multiplicadores. Todos eles diferenciados, às vezes com resultados positivos, gerando a harmonia entre as pessoas; às vezes trazendo a desgraça às cidades. As cidades ocultas são as que guardam suas características escondidas debaixo da superfície, duplicadas ou contidas em si mesmas no espaço ou no tempo, sempre com o potencial de aparecer.

No caminho que liga essas cidades, constrói-se uma reflexão sobre o olhar — sobre suas potencialidades positivas e negativas. E através dessa reflexão, Marco Polo busca leveza. Calvino afirma que, nessa busca, utiliza a palavra “como perseguição incessante das coisas, adequação à sua infinita variedade” (CALVINO, 1990b, p. 39). Além disso, defende que “muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia de leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser o objeto inalcançável de uma busca sem fim” (CALVINO, 1990b, p. 19).

O tempo da narrativa em *As cidades invisíveis* é um tempo suspenso, indefinido, descontínuo. No entanto, são evidentes alguns elementos da vida moderna, esparsos aqui e ali: arranha-céus, antenas de radar, chaminés, navios, geladeiras, rádios. Ao final da narração, Marco Polo confirma que sua viagem é guiada por uma busca, ou por várias: pela memória; pela cidade ideal; por uma existência que escape ao inferno dos vivos. Enfim, por leveza, pela vida em um mundo que não seja feito de pedra.

Refletir sobre a imaginação, ou seja, o processo de formação de imagens mentais, permite que compreendamos uma relação diferente, em *Atlas* e *As cidades invisíveis*, entre o que se vê, o que fica na memória e o que se transforma em texto literário.

Voltemos à afirmação de Calvino de que “para ver uma cidade não basta ficar de olhos abertos” (CALVINO, 2009, p. 333). Ela é complementar à afirmação de Borges de que “para não ver não é imprescindível estar cego ou fechar os olhos” (BORGES, 2010, p. 57). Ambos demonstram, em suas obras, que a capacidade de enxergar não é o único pré-requisito para que se possa ver o mundo, ou melhor, para que se possa descobri-lo ou expressá-lo com leveza. É preciso estar atento ao mundo, com olhos de descobridor, mesmo que o sentido da visão não esteja disponível.

Uma das formas de descoberta do mundo é a leitura, que

não é compatível a nenhum outro meio de aprendizado e de comunicação, porque ela tem um ritmo próprio, que é governado pela vontade do leitor; a leitura abre espaços de interrogação, de meditação e de exame crítico, enfim, de liberdade; a leitura é uma relação com nós mesmos, e não apenas com o livro: como nosso mundo interior, através do mundo que o livro nos abre. (CALVINO, 2015, p. 127-128).

Para Borges e Calvino, a leitura nos permite ver o que não está à nossa frente e compreender nossa relação com o mundo. Por isso é tão importante, em suas respectivas poéticas, a presença da memória da literatura, concepção de intertextualidade que se expressa como a memória que a literatura possui dela mesma, em que os textos são urdidos de fios de lembrança das leituras que se fez.

CAPÍTULO 2
A IMAGEM NA PÁGINA

Não existe linguagem sem engano.

(Italo Calvino)

Depois de engendradas as imagens mentais pelo artista, sejam elas produzidas a partir do que foi visto ou não, há o segundo passo: a representação⁶ dessas imagens na página. As imagens são transformadas em palavras, formando uma superfície uniforme de caracteres pretos nas páginas brancas. No caso de *Atlas*, as palavras se unem às fotografias das viagens. Em algumas edições de *As cidades invisíveis*, há ilustrações dos espaços descritos por Marco Polo — embora, nesse caso, a relação não seja a mesma.

Vendo o preto e branco nas páginas desses livros, sejam eles formados de palavras ou imagens, podemos questionar se essa representação artística diz, necessariamente, a verdade do ocorrido. Ou ainda: podemos questionar *como* a representação artística diz *alguma* verdade do ocorrido. Afinal, sequer importa que o registro — mesmo um registro de viagem, que supostamente diz a memória — se atenha aos fatos de uma vida?

É claro, essas são inquietações que permeiam os estudos literários desde Platão e Aristóteles. Considerando o escopo desta pesquisa, parece interessante dividir essas inquietações em duas perguntas. Primeiramente, há que se pensar: qual é a diferença na representação por textos e por imagens? Essa pergunta suscita a próxima: até que ponto é produtivo pensar em termos de “verdade” e “ficção” nas narrativas de memória?

O pensamento da relação entre o icônico e o verbal apresentou, historicamente, uma pluralidade de enfoques e um paradoxo: imagem e escrita ora foram consideradas irmãs, ora rivais. Márcia Arbex (2006) remonta esses enfoques, atribuindo a familiaridade entre imagem e escrita à característica que partilham: a origem comum no gesto físico da *scription*, seja como *in-scription* (punção) ou como *de-scription* (carícia). A suposta rivalidade entre essas formas artísticas é uma consequência das propostas teóricas que se preocuparam em classificar diferenças, dividi-las em artes do espaço e artes do tempo, hierarquizá-las.

Arbex indica então uma atual concepção da permeabilidade das fronteiras, uma relação dinâmica que permite analisar a associação entre imagens e textos em termos de

⁶ O termo “representação” foi escolhido com muita ponderação, na intenção de evocar o processo da transposição de uma imagem mental para o papel. Não é um termo perfeito; em muitos momentos, trocá-lo pela expressão “criação artística” faria mais sentido. No entanto, permaneço com “representação artística”, acreditando que é um termo que permite expressar a problematização do capítulo, a saber, a comparação do texto literário com a fotografia no que diz respeito a como essas duas artes conseguem se relacionar com o real.

limite, de estar entre. A autora aponta que considerar as artes e a literatura em paralelo é um distanciamento que permite compará-las sem confundi-las ou colocá-las em concorrência.

Essa abordagem é pertinente porque leva em conta o fato de que o texto e a imagem apresentam uma das questões que estão no cerne da atividade artística: a representação. Mesmo que de maneiras díspares, ambos contestam a ilusão representativa e interrogam a relação entre o “real” e sua “imagem”.

Tendo isso em mente, podemos lidar com as diferenças entre essas artes para compreender como a representação de cada uma funciona. No âmbito desta pesquisa, para analisar *Atlas*, não convém pensar as imagens de maneira geral, mas sim refletir especificamente sobre a natureza da representação imagética na fotografia.

2.1 *Isso-foi*

Uma das maneiras de pensar em como a fotografia pode ou não representar o real é buscar entender como a História, como disciplina, usou e usa a fotografia como instrumento de investigação. Boris Kossoy (2001), historiador, ressalta a necessidade de refletir sobre a fidedignidade do conteúdo fotográfico, já que o próprio fotógrafo é um filtro cultural e a ele se sucedem outros filtros que alteram a informação sobre um fato ocorrido.

Kossoy afirma que a fotografia é sempre uma interpretação, a despeito da aparente neutralidade do olho e da câmara. A imagem contém um amplo potencial de informação, mas não substitui a realidade como se deu no passado. As informações trazidas por ela são fragmentos do real, selecionados e organizados esteticamente e ideologicamente. Por conseguinte, a fotografia congela, “nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida”, fazendo-se necessário compreendê-la como “informação descontínua da vida passada” (2001, p. 114).

Essa ideia culmina na afirmação de que a fotografia “não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria, também com esses dados luminosos, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela.” (MACHADO, 1984, *apud* KOSSOY, 2001, p. 114, grifo do autor) Sendo assim, cabe compreender como a fotografia cria sua própria realidade.

A câmara clara, de Roland Barthes (1984), é um livro que parte de um “desejo ontológico” da Fotografia, uma vontade de saber o que ela é. Para isso, o autor se esforça para

“formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia” (p. 19). Barthes afirma que a foto pode ser objeto de três práticas: fazer (o ato de fotografar), suportar (pois a foto, como objeto, necessita de um suporte, como o papel) e olhar (já que tiramos fotos para vê-las).

O filósofo apresenta também uma reflexão sobre a pose, parte fundamental do retrato: a fotografia de alguém traz a consciência desse sujeito de ser olhado. Além disso, afirma que o ato de ver-se a si mesmo, historicamente recente, permite o advento de ver o “eu” como o outro, e que isso faz da fotografia uma microexperiência da morte, pois nela o sujeito torna-se objeto.

Olhando e analisando diversas fotografias, Barthes percebe que aquelas que o prendiam comportavam uma espécie de dualidade; nascem daí os conceitos de *studium* e *punctum*. Como nos é explicado, o *studium* consiste numa participação cultural do que é fotografado, numa compreensão harmônica das intenções do fotógrafo. Já o *punctum* é um detalhe que atrai, que fere. No entanto, a causa dessa pungência em uma foto não pode ser nomeada. Nas palavras de Barthes, “*punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (p. 89).

O que permite a Barthes a descoberta da natureza da Fotografia é encontrar uma foto de sua mãe quando criança, que o autor intitula *Fotografia do Jardim de Inverno*. A contemplação dessa foto específica mostra ao autor que a Fotografia tem uma característica inimitável: a referencialidade. Uma foto indica que alguém viu o referente em pessoa; indica, sobretudo, a existência no passado do objeto fotografado. Por causa dessa percepção, Barthes elenca o noema da Fotografia: *isso-foi*. Ademais, pensando na natureza química do processo fotográfico, o autor reitera que a foto é literalmente uma emanção do referente.

A questão da referencialidade fotográfica diz respeito à comparação entre fotografia e linguagem. Nesta, o signo é sempre diferente do referente. Por isso é falha, ficcional por natureza. Na fotografia, pelo contrário, o referente é algo que necessariamente esteve lá. Sendo assim, o autor defende que a fotografia é mais autêntica, mais real — mesmo que a realidade seja uma contingência. Dessa maneira, a Fotografia é importante para a História, pois representa uma ruptura na resistência que temos para acreditar no passado: “O passado, doravante, é tão seguro quanto o presente” (p. 130).

Além disso, a relação da Fotografia com o Tempo é um dado fundamental para a memória e para a percepção da vida e da morte. Barthes defende que, ao contemplar uma foto

“O que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, [...] mas o real no estado passado” (p. 124), porque a Fotografia retém, imobiliza o Tempo. Consequentemente, a foto é uma “imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida” (p. 138). E assim compreende-se que o *punctum* mais significativo de qualquer foto seja o Tempo em si. Finalmente, Barthes reflete sobre a característica da fotografia de dar algo a ver. É por esse motivo, afirma ele, que uma fotografia não pode dizer nada, somente mostrar que o que é visto existiu.

Na esteira de Barthes, Philippe Dubois (1998) elabora uma teoria da fotografia a partir de perspectivas históricas, estéticas, analíticas e estilísticas. Dubois marca seu posicionamento teórico ao afirmar a impossibilidade de pensar a fotografia apenas como imagem. O autor defende que a fotografia trata-se também de um ato (de produção, recepção e contemplação) e que, portanto, implica o sujeito em processo.

Na retrospectiva histórica traçada pelo autor, elencam-se diferentes concepções acerca do realismo na fotografia. Inicia-se com a fotografia em seu surgimento, no final do século XIX, momento em que era considerada a imitação perfeita da realidade. Essa crença no poder da precisão representativa da imagem fotográfica resultou na sua oposição à pintura, dividindo as opiniões sobre a importância do surgimento da fotografia para a arte. Em seguida, aborda-se o século XX, sobretudo o surgimento do estruturalismo, que marcou uma insurgência contra o discurso da mimese e da transparência fotográficas. Nesse momento é impossível crer que a fotografia represente uma verdade empírica porque se reconhece que ela é codificada técnica, cultural, sociológica e esteticamente. Por último, apresentam-se conceitos mais atuais, que apontam para um novo reconhecimento da referencialidade, ao compreender a fotografia como traço de um real.

Dubois introduz o conceito do índice, de Charles Sanders Peirce, para afirmar sua própria teoria da representação fotográfica. Aquele defende que, como todo índice, a fotografia é um signo que surge pela contiguidade física com seu referente e, por esse motivo, apresenta as características indiciais da singularidade, da atestação e da designação. Além disso, o índice fotográfico tem também alguns traços específicos: é uma impressão separada, plana, luminosa e descontínua. Essa investigação sobre o caráter do signo fotográfico é interessante porque Dubois atualiza a teoria de Barthes em *A câmara clara*: embora reconheça a imagem fotográfica como inscrição referencial, também afirma sua imprescindível eficácia pragmática e nega sua carga semântica no momento de inscrição.

O autor reflete sobre a presença do índice nas práticas representativas desde seu surgimento. Retorna às versões das teorias sobre a origem da pintura. Tanto quanto nas pinturas rupestres em Lascaux, quanto na teoria de Plínio — baseada na anedota sobre a filha de Dibutades, contada no capítulo anterior —, encontra a lógica indiciária por causa da contiguidade física entre referente e signo. Partindo dessas teorias, traça-se o caminho para a história da invenção da fotografia, reconhecendo sua natureza específica, simultaneamente ótica e química.

Também se destaca, para Dubois, a noção do corte fotográfico, definindo a foto como uma fatia de espaço-tempo. O autor declara que a fotografia corta o tempo em um instante, mas esse instante é paradoxal: é um ato de petrificação da vida para que ela se perpetue em morte. Uma tentativa de salvar o objeto do desaparecimento ao mesmo tempo em que o faz. O corte espacial também é complexo, já que o espaço fotográfico sempre é uma subtração do espaço referencial, e todavia o que a fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela mostra. Essa ideia se amplia com uma exposição sobre o fora-de-campo fotográfico, abordando desde os jogos de olhar das personagens aos tipos de enquadramento, que redefinam o espaço da representação na foto.

Reunindo curiosas ficções fotográficas na iconografia da segunda metade do século XIX, Dubois conjectura sobre os operadores fundamentais da fotografia: ver, pensar e acreditar. Comentam-se o Santo Sudário, os retratos mortuários de Nadar, o optograma, as auras da alma humana de Hippolyte Baraduc e a identificação antropométrica de Bertillon. Em todos esses episódios, dá-se a ver uma percepção da fotografia como fantasmática dos corpos. Dubois explica essa impressão afirmando que a fotografia procede da estética do desaparecimento. O conceito da aura benjaminiana é evocado para explicar esse caráter fantasmático: assim como os fantasmas, a fotografia é uma aparição de uma ausência, um olhar que institui o não-ser e impede a consistência do pensamento.

Finalmente, outro ponto interessante levantado por Dubois está localizado em um capítulo chamado “Palimpsestos: a fotografia como aparelho psíquico”. Neste, a primeira questão trabalhada é o princípio da distância. A fotografia pressupõe uma distância no ato de produção, visto que a lente deve estar a certa distância do objeto para captá-lo. Em consequência, a foto revelada mostra tanto a distância do objeto em relação ao aparelho (e talvez também o fotógrafo) quanto a distância temporal da cena registrada em relação a quem a contempla: o momento capturado jamais retorna.

Justamente por causa dessa distância, que é, de certa forma, também presença, uma foto é o equivalente visual da lembrança. “*Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias*” (DUBOIS, 1998, p. 314, grifos do autor.)

Dubois identifica a fotografia como uma forma moderna de uso da tradição da *ars memoriae*, por sua capacidade de fixar imagens em locais para o auxílio da memória:

A fotografia: uma máquina de memória, feita de *loci* (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de película; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de *imagines* (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-se nas superfícies, desenrolam-se em "cópias de contato"), uma *mnemotecnica mental*. (*id., ibid.*, p. 316-317, grifos do autor.)

Seguindo essa ideia da fotografia como mnemotécnica mental, o autor interpreta algumas metáforas de Freud sobre a memória: as arqueológicas, as fotográficas e o bloco mágico (*Wunderblock*). Todas essas metáforas visualizam o funcionamento do aparelho psíquico apontando a natureza palimpséstica da memória: camadas de lembranças se sobrepõem. Sendo assim, às vezes é preciso escavar, fazer um processo de revelação, ou apagar a superfície para recuperá-las.

O exercício de revisão do texto freudiano por Dubois tem uma finalidade:

inverter o jogo de metáforas: mostrar não que a vida psíquica pode encontrar na arqueologia, na fotografia ou num instrumento de escrita representações mais ou menos esclarecedoras, mas, bem ao contrário, que é a própria fotografia, em seus maiores desafios, que se encontra revelada como um dispositivo psíquico de primeira linha. Entre olho e memória, entre olhar e pensamento, entre visibilidade e latência, bate a foto. Com toda a força, bate as asas, vai e vem, escorrega incessantemente de um ao outro. Ainda palimpsestos. (*id., ibid.*, p. 330).

Dessa forma, Dubois afirma o caráter memorialístico da fotografia, não só por esta possibilitar o registro do real, ou porque ela pode ser uma metáfora sobre a memória, mas também porque aponta que a fotografia funciona como um dispositivo psíquico em si.

Por fim, é preciso destacar que estudos mais recentes apontam para um ponto de vista diferente sobre a relação entre a fotografia e o real⁷. André Rouillé (2009) trata da trajetória da

⁷ Esses autores também discutem as implicações trazidas pela fotografia digital e as possibilidades de intervenção sobre as imagens, graças ao advento tecnológico mas essa é uma consideração que não cabe à investigação do presente trabalho.

fotografia, desde seu surgimento até o século XXI. O autor mostra como as transformações sociais, o reconhecimento da fotografia como arte e as próprias mudanças tecnológicas na fotografia reconfiguraram os usos da fotografia pela humanidade, bem como causaram o declínio de seu valor documental. Para ele, a compreensão da fotografia como índice é idealista e ontológica, além de limitá-la a um registro passivo da existência das coisas.

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. (ROUILLÉ, 2009, p. 18)

Entender a fotografia como um rastro do real não necessariamente nos permite enxergar o fato que, para o autor, é mais importante: a imagem fotográfica é capaz de *criar* o real. Por mais que tenha alguma característica de documento, a fotografia é sobretudo uma expressão: “mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão; de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário” (*id.*, *ibid.*, p. 20).

Complementarmente, Joan Fontcuberta (1997) questiona a verdade na fotografia, intitulado seu livro *El beso de Judas*. A comparação com o beijo de Judas se sustenta pela traição que é mostrar algo que parece personificar a Verdade e a Vida. O autor afirma a necessidade de considerar os filtros culturais ou ideológicos implicados pelo procedimento fotográfico, por mais natural e espontâneo que este pareça ser. E afirma, categoricamente, a ficção presente na fotografia.

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdade. Ao contrário do que nos foi insinuado, ao contrário do que normalmente pensamos, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o importante é que essa mentira é inevitável. O importante é como o fotógrafo a usa, a que intenções serve. O importante, em resumo, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é aquele que mente bem a verdade. (FONTCUBERTA, 1997, p. 15, tradução minha)⁸.

⁸ “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.”

A fotografia sempre mente, e por isso importa que o fotógrafo use isso com alguma intenção específica, para que a mentira seja “boa”. Considerando esses aspectos, compreende-se como ela pode ser entendida ao mesmo tempo como arte e como documento: é uma forma de reinventar o real.

2.2 O mundo é um livro

Nas ponderações sobre a relação da literatura com a vida, as inquietações têm uma natureza própria. Desde a Antiguidade, tenta-se responder se, e como, a literatura quer, ou consegue, representar a realidade. Como afirma Antoine Compagnon (2012), “por ser o realismo a ovelha negra da teoria literária, ela quase só falou dele” (p. 106). O pensador belga enfrenta o problema, investigando a teoria literária desde seus primórdios, para tentar responder se a literatura é *mimese* ou autorreferencialidade.

Compagnon mostra uma interpretação não usual de Aristóteles, destacando que sua *Poética* refere-se ao arranjo narrativo dos fatos em história: “com o nome de poética, Aristóteles queria falar da *sêmiosis* e não da *mimêsis* literária, da narração e não da descrição: a *Poética* é a arte da construção referencial” (*id., ibid.*, p. 102). O autor também comenta as teorias que se opõem à *mimese*: de Saussure e Peirce a Jakobson e Lévi-Strauss. Comenta o realismo, interpretado a princípio como reflexo e em seguida como convenção. Destacam-se em seguida as teorias que negam a transparência da linguagem, em Foucault, Derrida e Blanchot. Finalmente, discute a intertextualidade em Kristeva e Bakhtine e a ilusão referencial em Barthes e Riffaterre.

A intenção de Compagnon revela-se mais adiante: ele pretende escapar do binarismo, pondo em questão as teorias citadas, para chegar a um ponto intermediário. Para ele, “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (*id., ibid.*, p. 123).

Logo se apresentam novas leituras da *mimese*, presentes em Ricoeur, Frye, Cave e Ginzburg, que, em suma, entendem-na como uma forma especial de conhecimento do mundo. E consentindo ainda com Pavel, a literatura não permite somente que conheçamos o mundo de maneiras diferentes: ela permite que outros mundos sejam possíveis. Ao final, Compagnon afirma que a literatura é “o próprio entrelugar, interface” (*id., ibid.*, p. 135), entre a

representação do real e o trabalho com a linguagem. Ele inverte a afirmação de Barthes em *Crítica e Verdade* de que “o livro é um mundo”, para dizer que “o mundo já é (sempre já) um livro” (*id., ibid.*, p. 134).

Dentre as teorias comentadas por Compagnon, vale analisar um pouco mais a fundo algumas. Mesmo tocando pontos diferentes, elas parecem ter alguma semelhança fundamental que nos permite compreender os mecanismos de verdade e ficção em *Atlas* e *As cidades invisíveis*.

Michael Riffaterre (1990) reflete sobre o paradoxo presente no cerne da ficção: como pode esta, ao mesmo tempo, declarar-se falsa e parecer real? A resposta, estabelece o autor, está no poder da retórica. O que engendra a verdade na ficção não é a coincidência dos fatos da narrativa com os fatos da vida real, mas sim o movimento tautológico da linguagem, manifestado através da confirmação de expectativas configuradas pelo texto. A semiose triunfa sobre a mimese.

Segundo Riffaterre, a diegese é realizada na complementaridade da sintaxe e do léxico, ou melhor, da narração e da descrição. Considerando que textos são compostos de palavras, e estas são carregadas de significado, cada palavra é um sememe, uma unidade semântica com potencial de determinar *o que* acontece na história e *como* isso será contado. As escolhas lexicais, organizadas pela sintaxe do texto, são a realização do potencial dos sememas. Sendo assim, o texto é motivado narrativa e semioticamente, de igual maneira.

Desse esquema de potenciais significados que se traduzem em realizações, nasce o conceito de verossimilhança defendido pelo estudioso: a ficção parece real quando as motivações são explícitas, quando os fatos parecem confirmar a vinculação sucessiva de significados ao longo do texto.

Para ilustrar esse fenômeno, Riffaterre escolhe exemplos de obras em que a repetição de vocábulos descritivos mostra as características psicológicas de personagens. Quando os termos utilizados para descrever um ambiente se repetem, obtém-se uma saturação semântica que revela o valor que o personagem atribui àquilo que vê; o único motivo para representar a realidade é carregá-la de valor. Desse modo, a verossimilhança não se detém na descrição, mas depende da semiose. E a repetição é a técnica necessária para que a narrativa possa progredir e revelar sua verdade.

Sob essa perspectiva, é compreensível que um texto possa ser relevante a um leitor que não seja familiarizado com a realidade escrita. É possível “crer” na ficção porque a

referência que realmente interessa para a compreensão do texto é a própria linguagem. As palavras podem mentir e, ainda assim, contar uma verdade, se as regras que o próprio texto estabelece forem seguidas por ele. Mas como podemos reconhecer essas regras? Segundo o autor, a verossimilhança exhibe-se, não tenta mascarar sua natureza ficcional. Então os fatos da narrativa acontecem da maneira mais improvável, mas perfeitamente lógica.

Um texto pode ser ficcional e real se libertarmos a ficção da referência, transformando o conceito de verdade em algo dependente da gramática e, assim, impermeável a mudanças — diferentemente da nossa experiência da realidade, que é subjetiva, idiossincrática e mutável.

Ao contrário de Riffaterre, Barthes (1972) reconhece a verossimilhança naquilo que *não* possui significado. A representação pura do real está presente sobretudo na descrição. São gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes. Detalhes que não dizem nada, não têm qualquer função na progressão narrativa, apenas servem como uma presença do real no texto. Estão ali simplesmente representando o que é ou o que foi. Sua carência de significado é o significante do próprio realismo, pois representa uma resistência à atribuição de sentido. Essa resistência ao sentido, de certa forma, opõe o vivido e o inteligível, como se à vida não se pudesse atribuir significado.

Mesmo atribuindo à verossimilhança definições bastante divergentes, ambos Riffaterre e Barthes reconhecem que a presença do real na ficção é um *efeito*. Além disso, entendem que este efeito se deve ao trabalho com a linguagem, graças às possibilidades de significação que esta oferece.

Grande leitora de Barthes, Leyla Perrone-Moisés (1990) ratifica essa discussão. Segundo a autora, a literatura nasce de uma falta. O mundo real é insatisfatório, então criamos mundos fictícios para reclamar das lacunas ou para preenchê-las de alguma forma. No entanto, utiliza-se de algo também falho: a linguagem, feita de signos cuja correspondência ao que representam nunca é perfeita. Dessa maneira, a criação de mundos fictícios nem sempre é capaz de resolver problemas reais. Mas, mesmo assim, continuamos a produzir e a ler literatura. Por quê? Porque, não obstante sua falta, a literatura atinge *alguma* verdade. Através da técnica, do trabalho com a forma, a literatura mostra possibilidades irrealizadas do real e amplia nossa compreensão deste. Em consequência, a linguagem não é capaz de representar o mundo, nem de substituí-lo; ela pode evocá-lo, mas, ao fazer isso, perde-se o real concreto. “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz

outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102).

A falha expressada por Perrone-Moisés tem relação com a ideia blanchotiana do espaço literário. Maurice Blanchot (2011) afirma a solidão essencial da obra, dada pela sua impossibilidade de dizer mais do que sua própria existência. Um autor não é capaz de fazer as palavras exprimirem, pois as palavras são apenas aparência. Escrever, então, quebra o vínculo da palavra com o ‘eu’, com o mundo, com o tempo.

Blanchot define que existem palavras conectadas às coisas e às pessoas: as palavras brutas, que possuem valor, servem para algo. Mas as palavras essenciais, ou a linguagem essencial, são o que pertence à obra literária; nelas, “o mundo cala-se”, elas só falam a si mesmas, têm fim em si mesmas. Assim, aproxima-se à definição do que viria a ser o espaço literário.

Sob essa perspectiva, reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo. Assim, o poeta faz obra de pura linguagem e a linguagem nessa obra é retorno à sua essência. Ele cria um objeto de linguagem, tal como o pintor não reproduz com as cores o que é mas busca o ponto onde suas cores dão o ser. (BLANCHOT, 2011, p. 35).

O espaço literário é onde as palavras são essência, espaço de pura linguagem que não depende do mundo, mas que também não é um mundo em si. Sua existência é tudo que há. Ao mesmo tempo, a literatura é como uma coisa “que não acontece como qualquer objeto que existe” (*id.*, *ibid.*, p. 37), posto que, sendo sombras, as palavras fazem as coisas desaparecerem e também dissipam a si mesmas.

Ciente das implicações dessa afirmação, Blanchot explica, baseando-se na experiência de Mallarmé, como pode o escritor converter coisas reais em ficção, transformar presença em ausência. Não se trata de um esvaziamento da utilidade das coisas, nem de uma transposição de linguagem bruta em linguagem essencial. O processo da escrita é possível por uma visão que já é, a princípio, deslocada.

Ao olhar o objeto, [o artista] não se contenta, em absoluto, em vê-lo tal qual poderia ser se estivesse fora de uso [...] ele parece olhar de maneira diferente os objetos do mundo usual, neutralizar neles o uso, torná-los puros, elevá-los por uma estilização sucessiva do equilíbrio instantâneo onde se convertem em quadro. (*id.*, *ibid.*, p. 42).

Não basta olhar um objeto e tentar isolá-lo do seu uso no mundo. É ao ver os objetos diferenciadamente, ao já encará-los como arte, que pode o artista usar a linguagem que é essência e, assim, produzir uma obra que pertença ao espaço literário.

Mais do que definições sobre como a literatura se situa (ou não) no mundo, as questões que permeiam *O espaço literário* são justamente as condições do trabalho do escritor. Blanchot considera a criação literária como o trabalho de alguém que vê o mundo de maneira diferenciada porque está alheio a ele, e que vive no embate entre não conseguir escrever e não poder deixar de escrever. A escrita é uma função que se desenrola na sua realização mesma e, para escrever, é necessário já estar escrevendo.

2.3 Forjamento da matéria do vivido

Figura 5 — Laprida, 1214



Borges (2010) explica, no prólogo de *Atlas*, que “Não se trata de uma série de textos ilustrados por fotografias nem de uma série de fotografias explicadas por uma epígrafe. Cada título abarca uma unidade, feita de imagens e de palavras” (p. 9). A foto da página 114 representa a essência do livro: Jorge Luis Borges e María Kodama de pé numa biblioteca. Alguns quadros em frente às estantes repletas de livros de capa dura. Borges, cego, mas não *totalmente* cego, apoiando-se na bengala e segurando o braço da esposa, e, como ela, direcionando o olhar sobre as imagens. Kodama com a câmera pendurada ao lado do corpo, e segurando o que aparenta ser um pergaminho. Essa foto, de Armando Ortega, retrata escritor e fotógrafa em um ambiente que traduz a duplicidade do *Atlas*; local onde textos e imagens podem ser apreciados juntos.

O fato de este livro pertencer ao gênero dos relatos de viagens parece pedir que acreditemos na presença do real nas páginas. No entanto, *Atlas* é diferente das obras dessa tradição que narram os dias de viagem e descrevem o que o autor viu. O que diferencia *Atlas* de outras narrativas de viagem é a presença tão intrínseca e orgânica da arte em cada uma de suas páginas. Trata-se de uma obra que conta a descoberta do mundo por duas pessoas, mas essa descoberta se evidencia através de poemas, contos que narram sonhos, comentários sobre obras de arte, considerações filosóficas sobre as cidades, pequenos relatos sobre os pensamentos que a viagem suscita. Além, é claro, das fotografias.

Borges se inscreve nos textos de *Atlas*: escreve suas memórias, lembra suas leituras, conta seus sonhos, exhibe suas percepções e concepções de mundo. Por crer que “o que há de mais importante num livro é a voz do autor, essa voz que chega até nós” (2011, p. 19), esse autor enche o texto da própria voz — metafórica e também literalmente, já que para ele a escrita não se separa do ditado. Borges fala de si até quando tece comentários sobre outras obras, porque o exercício de citação é “algo inerente à sua própria pessoa”⁹. Na vivência do artista, é difícil traçar onde a realidade termina e a arte começa, ou vice-versa. Para Kodama e Borges (2010), a “realidade era um palimpsesto da literatura, da arte e das recordações” (p. 133). A postura de encarar o mundo como artista — expressada em textos como “Um monumento”, analisado no capítulo anterior deste trabalho — diz respeito ao que Blanchot

⁹ Na publicação de 1985 de *Cinco Visões Pessoais*, as aulas são finalizadas pelo texto de Martin Muller, “O Borges Oral”, no qual afirma que “quando Borges fala de si mesmo e se interrompe com citações e opiniões de caráter literário, ele não está fazendo digressões, mas, sim, falando de algo inerente à sua própria pessoa.” (p. 52)

entende como a visão deslocada da realidade, que já encara os objetos despojando-os do mundo para transformá-los em arte.

Contudo, cabe analisar uma conferência de Borges (2011) sobre a poesia. O escritor defende que, se a literatura, feita de palavras, tem capacidade de expressão, então a linguagem mesma é um fenômeno estético. Isso se comprova, diz ele, quando estudamos idiomas e vemos as palavras de perto, distanciadas do discurso, podendo atribuir-lhes algum valor, entender cada uma como uma obra poética: uma mais bonita, outra mais feia, outra mais pesada. Como fenômeno estético, a linguagem não corresponde à realidade: é outra coisa. Toda frase, por mais comum que pareça, é uma estrutura mais complexa que a realidade. Por isso, tanto a poesia quanto a prosa estão distantes do real.

Salta aos olhos a compreensão do escritor de que a criação poética é, de certa forma, desconectada do mundo. Se a linguagem não diz a realidade, a literatura não pode escrever a própria vida. Mas aí reside a sua felicidade: através da linguagem, a literatura é capaz de lidar com as questões da vida de maneira até mais complexa que a realidade. Ao mesmo tempo, transformar a vida em literatura é criar um efeito estético, tão evidente, imediato e indefinível quanto o amor.

Borges também afirma que o fenômeno estético da literatura acontece, para quem lê, no momento do encontro com o livro, quando o descobre ou redescobre. Cada leitura, ou cada recordação desta, renova o texto. O outro momento da experiência estética é o da escrita: o autor descobre e inventa a obra. O autor lembra que, no latim, as palavras ‘inventar’ e ‘descobrir’ são sinônimas. E, de acordo com a doutrina platônica, quando se diz inventar ou descobrir, quer-se dizer recordar. Assim, um dos efeitos da poesia não é a sensação de descobrir algo novo, mas de lembrar algo que foi esquecido.

Quando escrevo alguma coisa, tenho a sensação de que essa coisa preexiste. Parto de um conceito geral; sei mais ou menos o princípio e o fim, e depois vou descobrindo as partes intermediárias; mas não tenho a sensação de inventá-las, não tenho a sensação de que dependam de meu arbítrio; as coisas são assim. São assim, mas estão escondidas, e *meu dever de poeta é encontrá-las*. (BORGES, 2011, p. 165, *grifos meus*).

Aqui retomam-se ideias do autor amplamente conhecidas no que diz respeito à escrita como citação e como recordação. Todavia, é interessante apontar para o que Borges chama de “dever de poeta”. A criação literária é estabelecida como um dever, uma função na qual as respostas são encontradas à medida que as perguntas surgem, porque se escreve coisas que já

são. É possível entender que o poeta *deve* transformar a vida em obra, mesmo que o resultado não seja fiel à realidade, mesmo que seja outra coisa muito mais complexa.

A ideia de que escrever sobre a própria vida é, ao mesmo tempo, inevitável e impossível coincide com a teoria de Paul de Man (2012) sobre a autobiografia. Para de Man, a autobiografia não é um gênero, mas um efeito de leitura que acontece, até certo ponto, em todos os textos. O que torna um texto autobiográfico não é a possibilidade de comprovar se os fatos são reais; o momento autobiográfico ocorre quando se lê o nome de alguém e esse nome é inteligível como uma face. A figura da autobiografia, portanto, é a prosopopeia. Como figura, ela é representação e não a coisa em si. Assim, de maneira indecível, todos os textos são autobiográficos, mas nenhum é ou pode ser.

Por ser sempre uma representação, a linguagem nunca consegue exprimir a memória, o sujeito, ou a vida em si. Assim, no espaço literário, o escritor forja uma realidade, consciente de que, no mesmo ato, esta deixa de existir.

Em *Atlas*, no poema “Os dons” (2010, p. 24-25), o eu-lírico enumera ofertas que dizem respeito à vida humana, mas também ao fazer poético. Dentre elas, vale destacar a “música invisível / que é um dom do tempo e que no tempo cessa”, que é a vida em si; a trágica beleza, o amor, a infâmia, a língua, o pesadelo, a visão do outro no espelho, folhas de livros, formas como o cubo, a pirâmide e a esfera, a areia, um corpo para andar em meio aos homens. Não seria produtivo esgotar esse poema em uma análise muito profunda — Borges certamente reprovava a tentativa. Contudo, é produtivo destacar o verso “Foi-lhe ofertada a língua, essa mentira” (p. 24). O entendimento simultâneo da língua como um dom e como uma mentira expressa a relação de Borges com o fazer poético, com a capacidade de dizer, mesmo que a linguagem — sobretudo a literária — seja sempre imagem e/ou invenção.

Essa discussão também é contemplada pelo texto intitulado “22 de agosto de 1983”.

Bradley acreditava que o momento presente é aquele em que o futuro, que flui em nossa direção, se desintegra no passado, ou seja, que o ser é um deixar de ser ou, como disse Boileau, não sem melancolia:

‘Le moment où je parle est / déjà loin de moi.’

Seja como for, as vésperas e o conteúdo da memória são mais reais do que o presente intangível. As vésperas de uma viagem são uma parte preciosa da viagem. (BORGES, 2010, p. 118).

Primeiro temos as ideias de Bradley e Boileau sobre o presente: é um momento em que o futuro se transforma em passado, em que a fala imediatamente se perde e se distancia de

nós. Essa compreensão do tempo pode ser também uma compreensão do funcionamento da linguagem; aquilo que é dito imediatamente se perde, distancia-se, visto que transformado em palavras. Borges prossegue, declarando que o que vem antes da viagem é uma parte preciosa desta, e que o conteúdo da memória é mais real que o presente intangível. Considerando a presença desse texto num livro de viagens, a afirmação de Borges pode ser entendida como uma defesa de que a memória — o relato — da viagem é mais real que a experiência, pois, diferente da convenção que entendemos como o “presente”, é tangível, é um material que pode ser consultado posteriormente.

O texto prossegue com a narração de uma noite em que Borges, Kodama e outros jantaram num restaurante japonês e fizeram planos para uma viagem à Europa. A viagem preexistia ali, no diálogo. No restaurante, a experiência do tempo era a mescla do presente em Buenos Aires e do futuro do outro lado do oceano. “Não esquecerei aquela noite” (*id.*, *ibid.*, p. 118), afirma Borges no fim do texto. A lembrança daquela noite fica registrada na página; os sabores e os sons presentes no jantar chegam a nós, porém como fantasmas.

Figura 6 — 22 de agosto de 1983



Mas não só à literatura pertencem os fantasmas. As fotos de Kodama são, muitas vezes, retratos de Borges ou autorretratos. Segundo Barthes, posar para uma foto é projetar para a eternidade uma identidade que se quer exibir: “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir a sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27).

A fotógrafa registra uma projeção da sua própria imagem e a imagem de si que Borges pretende mostrar. A fotografia, que eterniza os momentos da viagem, também os congela, transformando em fantasmas aqueles que são fotografados.

Mas como viajar sem fotografar? Susan Sontag (2004) atesta que vivemos um momento de insaciabilidade do olhar. Apreendemos e colecionamos imagens fotográficas do mundo como se colecionássemos o mundo mesmo. O ato fotográfico torna-se não só o testemunho da ocorrência de um acontecimento, mas a legitimação deste: sabemos que os eventos ocorreram somente porque se tornaram fotografias. De maneira mais radical, alguns eventos só ocorrem *para* se tornarem fotografias. E isso é muito mais acentuado em contextos de viagens: frequentemente, a experiência da viagem é mediada pelas lentes da câmera fotográfica.

Além de testemunho do desejo de apreender o mundo, a fotografia é uma “reprodução da manifestação do espírito do homem histórico”, porque

O sujeito que divaga por uma cidade e busca os melhores fatos, fenômenos, rostos, ângulos para registrar estabelece um diálogo com o mundo, coloca-se diante do mundo como um ser em busca de si próprio e do outro — a fotografia faz-se instrumento de encontros e desencontros; propicia uma relação de alteridade face ao mundo mutante representado por sua vontade, medo, angústias e desejos. (STEINKE; REIS JUNIOR; COSTA, 2014, p. 93).

Ao mesmo tempo em que captura o mundo, o sujeito que fotografa também reproduz nas fotos a sua própria interpretação desse mundo. A fotografia é sempre uma escrita de si, porque fotografar é capturar uma imagem do real a partir do próprio olhar. Além de dizer “*isso-foi*”, uma foto diz *veja o que eu vi*, ou *veja o mundo como eu o vejo*. De maneira ainda mais extrema, as fotografias de Kodama dizem ainda *veja-me. Veja-nos*. Como quem faz um exercício de mnemotécnica, a fotógrafa posiciona imagens da sua trajetória com Borges em

locais diversos — tanto nas cidades percorridas quanto no papel fotográfico — para que suas memórias estejam acessíveis para ela mesma e para os leitores do *Atlas*.

No prólogo de *Atlas*, Kodama afirma: “Agora estou aqui, *forjando um tempo para além do tempo* onde você percorre as constelações e aprende a linguagem do universo, onde você já sabe que a poesia, a beleza e o amor são, ali, por sua intensidade, incandescentes” (BORGES, 2010. p. 134). A fotógrafa expressa duas características fundamentais do trabalho artístico: a técnica e a inevitável ficcionalização. Dessa forma, as unidades desse livro podem ser consideradas um exercício de memória; testemunhos e monumentos das aventuras pelo mundo, de uma vida conjunta, do amor; e, finalmente, uma maneira de inscrever-se, com os fios de luz, ao lado de Borges, no tecido da eternidade.

2.4 A construção da cidade perfeita

Uma crítica possível de *As cidades invisíveis*, na tentativa de testar sua relação com a realidade, é procurar no texto de Calvino uma crítica à sociedade moderna no bojo do surgimento das cidades ou na transformação que sofreram no século XX (LIMA; FERNANDES, 2000). No presente estudo, parece mais interessante seguir a linha de pensamento do capítulo anterior, entendendo Marco Polo como um narrador-arquiteto. Ao analisar a arquitetura desse texto, vê-se como a escrita de Calvino deixa transparecer o que há de mais essencialmente humano. Sendo assim, concentro-me não no “fazer da cidade uma linguagem”, mas no jogo de fazer da linguagem múltiplas cidades.

Adson Lima (2008) comenta o caso da *fundação* de cidades literárias por Marcel Proust, Gabriel García Márquez e William Faulkner. Suas cidades feitas de linguagem são “uma mescla de cidades, paisagens e espaços sensivelmente experimentados e vividos pelos autores” (p. 13). Elas provaram-se tão importantes para a literatura que chegaram a influenciar o mundo que chamamos “real” — Lima comenta o caso da cidade de Illiers, que serviu de exemplo para Proust na criação de Combray e, mais tarde, passou a chamar-se Illiers-Combray em homenagem ao autor francês.

Assim, sobre cidades como Combray, Macondo e Yoknapatawpha, o autor comenta:

Ora, sob o ponto de vista da formação de uma cultura e de um imaginário de um espaço ficcional não é menos “real” que um espaço sensível. A sua existência e a sua “espessura” são, certamente, de uma outra ordem: não se

habita — no sentido usual deste termo — uma cidade como Macondo, que “existe” na medida em que é lida e recriada pelo leitor como uma imagem literária. (*id.*, *ibid.*, p. 14).

As cidades escritas passam a existir no momento da criação literária, embora tenha, é claro, uma *espessura* diferente. Mas como essas cidades podem ser tão *reais*? Quando Leyla Perrone-Moisés trata da criação do texto literário, especifica que é através da exploração da forma que acontece essa aparente transposição da ficção ao real:

O trabalho da forma é indispensável porque só ela dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas. Ao selecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo. É por esse artifício da forma que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106).

A exploração da linguagem é o que permite que a literatura reordene o mundo e atinja a verdade, e a preocupação formal é uma das características mais marcantes da produção de Italo Calvino. Nas suas *Propostas para o próximo milênio*, Calvino apresenta algumas considerações sobre a composição de *As cidades invisíveis*. Das propostas, a Rapidez e a Exatidão são as mais acentuadas nesta obra.

Calvino entende a Rapidez como o esforço de “seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo” (1990b, p. 61). A velocidade está presente na “corrente da imaginação” — na ligação entre as imagens presentes no texto. Essas imagens são formadas pelas palavras e, por isso, é necessário o exercício paciente de procurar o *mot juste*, a expressão verbal em que “todos os elementos são insubstituíveis, [o] encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado”. Dessa forma, a escrita da prosa é igual à escrita da poesia, pois ambas procuram “uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (1990b, p. 61). Para manter esse tipo de tensão e densidade, Calvino preferia compor *short stories*, mas em *As cidades invisíveis* as composições são “ainda mais breves, com um desenvolvimento narrativo mais reduzido, entre o apólogo e o pequeno poema em prosa” (p. 62).

Devido a esse tipo de composição, é até incerto classificar *As cidades invisíveis*. Sua estrutura não é a de um romance. Há um relato, por parte de um narrador observador onisciente, dos encontros do jovem veneziano Marco Polo com o imperador mongol Kublai Khan, para quem atua como embaixador, viajando e trazendo notícias sobre o seu território.

As partes dessa narração são apresentadas em nove trechos entremeados por blocos de textos curtíssimos com descrições de cidades. Todas as cidades têm nomes femininos e são numeradas a partir de temas, tais quais: as cidades e a memória, o desejo, os símbolos, as trocas, os olhos, o nome, os mortos, ou o céu; as cidades delgadas, contínuas, ou ocultas. Assim, no índice do livro, vê-se que a organização dos “capítulos” é regida por uma lógica matemática específica, no seguinte esquema: a primeira parte é numerada 1213214321; da segunda até a oitava parte, a numeração é sempre 54321; a última é numerada 543254345.

Longe de procurar sentido no esquema numérico — embora seja possível —, resalto apenas que essa estruturação da obra corresponde ao ideal da Exatidão na literatura. Para explicar esse valor, Calvino afirma:

A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade material, mas tão vivo quanto um organismo. A poesia é a grande inimiga do acaso, embora sendo ela também filha do acaso e sabendo que este em última instância ganhará a partida: “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. (*id*, 1990, p. 84)

A citação de Mallarmé demonstra uma relação com o absoluto da experiência da linguagem, o esforço da luta contra o acaso, a preocupação já demonstrada com a escolha dos elementos perfeitos na composição do texto.

Em uma conferência intitulada *Cibernética e fantasmas*, Calvino (2009) expressa que a essência mesma da narração é a possibilidade de combinar infinitamente uma quantidade finita de termos. Para ele, a literatura

era uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem. (p. 205).

Ainda em conformidade com um pensamento mallarmaico-blanchotiano, o italiano afirma que, nessas operações, “o eu do autor que escreve se dissolve: a chamada ‘personalidade’ do escritor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo de escritura” (*id.*, *ibid.*, p. 205), de modo que uma “máquina escrevente” poderia substituir a figura do escritor, pois

O escritor, assim como ele tem sido até hoje, já é máquina que escreve, ou seja, o é quando funciona bem: o que a terminologia romântica chamava de

gênio ou talento ou inspiração ou intuição nada mais é que *encontrar o caminho empiricamente, pelo faro, pegando atalhos* lá onde a máquina seguiria um caminho sistemático e escrupuloso, ainda que muito veloz e simultaneamente múltiplo. (*id., ibid.*, p. 206, *grifos meus*).

Para simbolizar o resultado desse engenho que busca a exatidão na escrita, Calvino escolhe o cristal — “imagem de invariância e de regularidade das estruturas específicas” — e a chama — “imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna” (CALVINO, 1990b, p. 84-85), contrapondo essas figuras como “duas formas de beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de despender a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, ideias, estilos e sentimentos” (*id., ibid.*, p. 85). Mas, para o autor, o símbolo que melhor consegue expressar “a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (*id., ibid.*, p. 86) em sua obra é o da cidade.

Se meu livro *Le città invisibili* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. (*id., ibid.*, p. 86).

Se a estrutura de *As cidades invisíveis* mostra várias facetas de um cristal, o conteúdo de cada cidade arde como a chama da vida, em toda a sua complexidade e riqueza. Em *Cibernética e fantasmas*, consta que

[...] a literatura é, sim, jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em seu próprio material, independentemente da personalidade do poeta, mas é jogo que, a certa altura, vê-se investido de um significado inesperado, não objetivo, parte daquele mesmo nível linguístico pelo qual nos movíamos mas que deslizou de outro plano, o bastante para pôr em jogo alguma coisa que, em outro plano, importa muito ao autor ou à sociedade a que ele pertence. (CALVINO, 2009, p. 211).

Esse é um estranho poder da literatura: é um trabalho em parte desconectado da vida, por ter como material a linguagem, mas, ao mesmo tempo, carrega significações e reflexões importantes sobre a condição humana e a vida em sociedade. E a obra de Calvino faz isso com uma leveza arrebatadora.

Dentre os múltiplos percursos que poderíamos traçar na análise desse texto, convém observar, dentro do eixo principal da narrativa, como Marco Polo faz-se artífice — narrador e, simultânea ou conseqüentemente, arquiteto — no cumprimento da sua função de embaixador. Desde o primeiro momento, a veracidade das descrições e narrações de Marco Polo é posta em questão. Entretanto, desde então, somos informados que não importa se esse relato é verdadeiro; importa que a sua *forma* apresente um convite à atenção. Como citado no capítulo anterior, Kublai Khan valorizava os relatos de Marco Polo porque era como se ele desenhasse o império frente aos seus olhos.

Adiante, conta-se que, a princípio, quando havia entre o imperador e o viajante a impossibilidade de se comunicar por meio de uma língua comum,

Marco não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraíndo dos alforjes [...]. O Grande Khan decifrava os símbolos, porém a relação entre estes e os lugares visitados restava incerta [...]. Mas fosse evidente ou obscuro, tudo o que Marco mostrava tinha o poder dos emblemas, que uma vez vistos não podem ser esquecidos ou confundidos. (*id., ibid.*, p. 25-26).

A diferença linguística que se estabelecia entre eles exigia do explorador uma comunicação simbólica e, por mais que às vezes apresentasse confusão no significado desses, o caráter emblemático dos relatos possibilitava que eles fossem registrados na memória e não permitia a ambigüidade. Além disso, uma das virtudes do discurso de Marco Polo era a lacuna que as palavras deixavam para a imaginação e o trabalho interpretativo. Então, ao adquirir o aparato linguístico para se comunicar com clareza na língua do Khan, Polo torna-se um narrador detalhista, habilidoso, que procura uma expressão total. “Mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz que no passado [...] em suas conversas, permaneciam a maior parte do tempo calados e imóveis” (CALVINO, 1990a, p. 42).

Apresenta-se aqui o problema da linguagem poética, da tentativa da expressão total que leva ao silêncio, comentado por Perrone-Moisés (1990):

Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência: tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele que através de um pacto que implica a perda do real concreto. (p. 105).

Em determinado momento, Kublai Khan chega a confrontar Marco Polo sobre a existência das cidades que relata. A partir daí, em seus diálogos, os dois personagens conjecturam sobre a criação das cidades. O imperador tenta aplicar um processo racionalizante, construindo na mente “um modelo de cidade do qual extrair todas as cidades possíveis”; o viajante replica que essa operação tem um limite, pois “obteria *cidades verossímeis demais para serem verdadeiras*” (*id., ibid.*, p. 67, *grifos meus*). A passagem remete à ideia de Riffaterre de que as coincidências e as estruturas perfeitas demais na ficção são o que mais aponta para a ficcionalidade, mas ao mesmo tempo são também onde reside a verossimilhança.

Marco Polo traz às reduções matemáticas de Kublai Khan uma visão mais ampla, mais humana talvez, de como se fazem as cidades. Esse embate entre os dois demonstra a bifurcação na escrita de Calvino em busca da Exatidão: “De um lado, a redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitissem o cálculo e a demonstração de teoremas; do outro, o esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas” (CALVINO, 1990b, p. 88).

Kublai Khan questiona também a motivação da viagem de Marco Polo. Ao fim, duvida mesmo que Marco viaje. Mesmo que não se confirme que Marco Polo se desloca no espaço, há um tipo de viagem implícito no seu discurso, que é a viagem pela memória através do ato de narrar. Nesse percurso, o que o viajante encontra é um tempo perdido ou de um tempo estagnado. Mas por quê, então, viajar ou, pelo menos, narrar? Como desconfia Khan, uma das motivações de Marco Polo é tentar conservar a memória de Veneza. Para isso, evita falar dela, porém, de certa forma, nunca deixa de fazê-lo.

E aqui se apresenta o paradoxo para o viajante. Enquanto a viagem apresenta o risco da perda da capacidade de distinguir as cidades na memória, ele não pode deixar de viajar:

Por esses portos eu não saberia traçar a rota nos mapas nem fixar a data da atracção. Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali *construirei pedaço por pedaço a cidade perfeita*, feita de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta. Se digo que *a cidade perfeita para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo*, ora mais rala, ora mais densa, *você não deve crer que pode parar de procurá-la*. Pode ser que enquanto falamos ela esteja aflorando dispersa dentro dos confins do seu império; *é possível encontrá-la, mas da maneira que eu disse.* (*id., ibid.*, p. 149, *grifos meus*)

A viagem define-se pela busca incessante do material necessário para a construção, através da narrativa, de uma cidade perfeita. Viagem que prossegue, mesmo correndo o risco do esquecimento, mesmo que a linguagem nunca seja suficiente, mesmo que talvez chegue a uma cidade infernal.

Essa cidade perfeita, idealizada por Marco Polo, tem as características que Blanchot atribui ao espaço literário. Na sua construção e na sua busca, na sua busca pela construção, Marco Polo torna-se um *artista*, nos moldes em que Blanchot coloca Kafka. Privado do mundo, ausente de si mesmo (BLANCHOT, 2011, p. 49).

Quanto mais se está perdido do lado de fora, na estranheza e insegurança da perda, mais se deve recorrer ao espírito de rigor, de escrúpulo, de exatidão, estar presente na ausência pela multiplicidade das imagens, por sua aparência determinada, modesta [...] e por sua coerência energeticamente mantida. Quem pertence à realidade não tem necessidade de tantos detalhes que, como sabemos, não correspondem, em absoluto, à forma de uma visão real. (*id.*, *ibid.*, p. 83).

E assim o viajante-narrador-arquiteto cria cidades invisíveis, impossíveis, imagináveis, emblemáticas. Engendra mundos de palavras, ciente de que elas são falhas. Persiste no esforço obstinado de dizer, da maneira mais justa possível, a possibilidade de uma nova realidade. Combina, com Rapidez e Exatidão, o cálculo e a compreensão do aspecto sensível das coisas.

A diferença entre fotografia e a literatura é esta: a fotografia costuma registrar a presença de um referente; enquanto isso, a literatura usa a linguagem — um fato no mundo sempre, em certa medida, descolado do mundo — e pode criar as mais diferentes realidades. No entanto, essas duas artes representam a vida de maneira mais semelhante que díspar: ambas criam realidades outras, registrando um momento ao mesmo tempo em que o distanciam. Em ambas, há espaço para um ponto de vista, ou seja, dá-se a ver uma interpretação pessoal quando o artista decide o que vai mostrar.

Sendo assim, prefiro crer que não importa colocá-las em disputa para escolher a mais real. O que interessa é perceber o que elas são capazes de registrar ou criar. A literatura parte de uma falha e inicia uma busca, às vezes obstinada, de um mundo ordenado e perfeito como aquele a que aspira Marco Polo. A fotografia mostra um desejo de apreender uma visão de um mundo que já existe e de deixar nele aquilo que somos hoje. É isso que faz o *Atlas*. Se, de

maneira indecível, todo livro é autobiográfico e nenhum o é, consideremos então o registro da memória que esses livros nos deixam, mesmo que a memória seja criação — e sobretudo quando ela for.

CAPÍTULO 3
A IMAGEM NO TEMPO

O tempo é a imagem da eternidade.

Jorge Luis Borges

Depois que imagens mentais são transformadas em palavras, depois ainda de serem registradas na página, há o terceiro momento da relação entre memória e imagem. Esse processo é o que entenderemos como a imagem no tempo. Pode-se considerar que o impulso de registrar aquilo que se imagina, através da escrita, equivale a gravar no tempo as imagens — reais ou inventadas — de uma vida.

De uma maneira mais simples, pode-se dizer que esse capítulo trata da recordação. Esse conceito é idealizado por Santo Agostinho no Livro X das suas *Confissões*, quando reflete sobre a natureza da memória (utilizada sobretudo para encontrar Deus através da reminiscência). Para Santo Agostinho (2013), a faculdade da memória está relacionada a um eu interior. Todos somos capazes de acessar um local em nossa mente, ou em nosso espírito, em que estão guardadas as *imagens* que os sentidos são capazes de registrar — imagem, nesse caso, não necessariamente se relaciona com o sentido da visão; pode ser qualquer tipo de impressão deixada por algum dos cinco sentidos. Ali constam também os nossos pensamentos, sentimentos passados e saberes. Esse espaço é organizado como um armazém, de forma que é possível buscar entre as memórias para encontrar alguma lembrança específica que desejemos recuperar. Às vezes algumas memórias ficam sepultadas e é preciso fazer um esforço para trazê-las à tona mais uma vez. Contanto, é claro, que uma determinada memória não tenha sido apagada pelo esquecimento. A presença do esquecimento na memória é muito importante para Santo Agostinho, que constata que podemos lembrar que esquecemos algo.

Tanto na teoria dos estudos sobre a memória, quanto nas obras literárias estudadas, imagem, escrita, memória e tempo são bastante interligados. Para os retóricos, a relação entre imagem e memória esteve diretamente ligada à capacidade de decorar longos discursos. Esse seria o método da — já tão comentada neste trabalho — *ars memoriae*, ou mnemotécnica.

No que diz respeito ao tempo nas obras de Borges e Calvino, temos algumas características semelhantes: primeiramente, podemos encontrar em ambas uma percepção aguda em relação à passagem do tempo, permitida pela própria viagem. Em seguida, interpretamos que a experiência com o tempo é o que causa o impulso de registrar a lembrança, embora esse próprio registro seja o que leva à perda da memória. Por último,

compreende-se que o exercício de registrar as memórias da viagem é a criação de um monumento.

O monumento é, de fato, o conceito que agrega as ideias trabalhadas neste capítulo, visto que compreenderemos o monumento como a representação da metáfora da imagem no tempo. Para tal, será considerada a definição de Jacques Le Goff (2013). Este autor define que o monumento é um material da memória coletiva, herança do passado que sobrevive e pode ser utilizada para o estudo da história.

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. (p.485-486, *grifos do autor*).

O monumento é qualquer coisa que perdura do passado, podendo evocá-lo e, assim, manter sua memória. Além disso, o autor lembra que um dos tipos mais comuns de monumento é o monumento funerário, destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa. Mais do que marcar a morte, um monumento pode fazer recordar a vida. Se Le Goff afirma que atos escritos podem ser monumentos, não poderiam também sê-los as obras literárias?

3.1 A experiência do tempo

Uma das características observadas em ambas as obras é o encontro com o tempo possibilitado pela viagem. Os diferentes destinos mostram aos viajantes aquilo que são, aquilo que foram e aquilo que vão (ou não) chegar a ser. Todavia, essa percepção do tempo não acontece só em relação aos indivíduos: a viagem permite compreender os lugares de maneira histórica e perceber como o tempo se acumula sobre as cidades, os países e os continentes.

No primeiro capítulo deste trabalho, o texto de Cardoso (1988) sobre “O olhar viajante” contribuiu para evidenciar a relação entre o ato de olhar e o ato de viajar. Porém há outra discussão trazida pelo autor que se faz pertinente agora.

Quando consideramos o caráter temporal das viagens, compreendemos que o *dépayement* não testemunha a exterioridade e estranheza do mundo circundante, ou mesmo a intersecção ou sobreposição imaginária de extensões diversas [...], mas assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindos das fissuras e fendas que permeiam sua

identidade. Pois, as viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade [...]; mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo. Assim, neste sentimento de estranheza, de “alheamento” e distância seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação [...] que lhe impõem as alterações do tempo. É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. O distanciamento das viagens não desenraíza o sujeito, mas diferencia seu mundo... quando, é verdade, ele não se mostra demasiadamente compacto — e defendido — para deixar penetrar o tempo (p. 359-360, grifo do autor).

Segundo esse autor, viajar e olhar são maneiras de reconfigurar sentidos sobre o mundo. Para que a viagem aconteça, é necessária uma distância — um afastamento, movimento muito mais relacionado ao tempo do que ao espaço. O viajante compreende a realidade de outra forma porque pode compreender a si mesmo em relação à temporalidade. As ideias expostas por Cardoso ajudam a explicar por que, em *Atlas e As cidades invisíveis*, a viagem catalisa a experiência do tempo.

No trecho 2 da narração em que figuram Marco Polo e Kublai Khan, o imperador questiona seu emissário, na tentativa de compreender para que serve viajar tanto. Sua desconfiança é de que o trajeto de Polo seja guiado ou motivado pelo passado. Por isso, interroga-o: “Você avança com a cabeça para trás? [...] O que você vê está sempre às suas costas? [...] A sua viagem só se dá no passado?” (CALVINO, 1990a, p. 28). Continua: “Você viaja para reviver o passado? [...] Você viaja para reencontrar seu futuro?” (*id.*, *ibid.*, p. 29). No entanto, Marco Polo reflete que “aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado” (*id.*, *ibid.*, p. 28). Essa conversa revela o encontro com o tempo possibilitado pela viagem. Os lugares estranhos trazem à lembrança do viajante tudo que ele foi e tudo que ele não foi, revelando então o que ele é ou que pode ser. A recuperação da memória, em forma de busca pelo passado ou reencontro com o futuro, é o que serve a Marco Polo como um espelho em negativo. Vemos, nesse momento da narração, a dimensão da memória como formadora da identidade do indivíduo.

Na segunda parte do trecho 6, Kublai Khan diz a Marco Polo que “na realidade a sua é uma viagem através da memória! [...] É para se desfazer de uma carga de nostalgia que você

foi tão longe!” (*id., ibid.*, p. 93). Narra-se que “Era esse o ponto para o qual convergiam todas as questões de Kublai sobre o passado e o futuro” (*id., ibid.*, p. 93). Não é certo que esse diálogo aconteça; talvez estejam ambos em silêncio, e tudo isso só ocorre na imaginação enquanto ambos fumam. Entre as nuvens de fumaça que sobem de seus cachimbos, Marco vê suas respostas às perguntas do imperador. Olhando nuvens claras, Polo pensa que “a forma das coisas se distingue melhor a distância” (*id., ibid.*, p. 94). No entanto, em nuvens densas, o viajante visualiza as metrópoles em sua estagnação e se recorda do que encontra ao término da viagem:

não as lábeis névoas da memória nem a árida transparência, mas o cheiro de queimado de vidas queimadas que forma uma crosta sobre as cidades, a inchada esponja de matéria vital que deixou de fluir, o entupimento de passado presente futuro que bloqueia as existências calcificadas pela ilusão de movimento. (*id., ibid.*, p. 94).

Nota-se nesse trecho que a percepção do tempo por Marco Polo nem sempre é translúcida ou fluida como a nuvem de fumaça clara ou o rio que sempre se transforma. A sensação da passagem do tempo é alterada, pois o próprio movimento que faz de uma cidade a outra é o que solidifica a transição entre passado, presente e futuro. As palavras “crosta”, “inchada”, “entupimento”, “bloqueia” e “calcificadas” exprimem a rigidez causada pelo excesso de memórias, o que leva à falta de clareza na distinção entre os momentos vividos e dificulta a simples recordação.

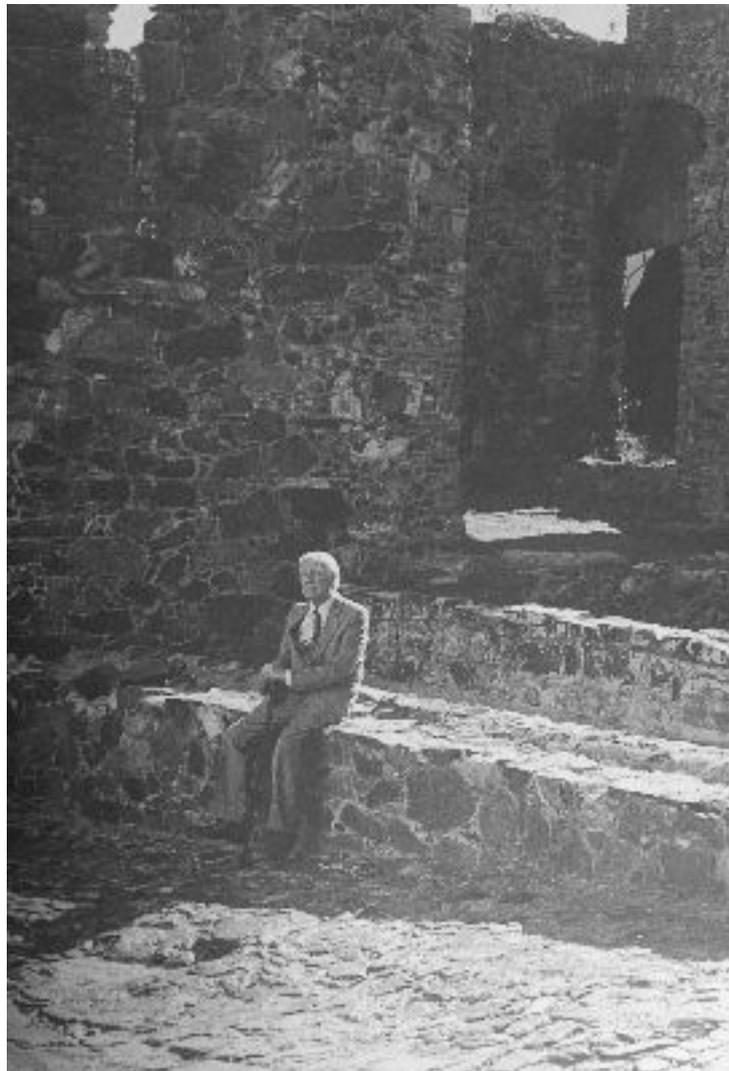
Na obra de Calvino, então, a percepção do tempo se manifesta de duas maneiras: a possibilidade de algum tipo de reconhecimento da própria identidade — como enxergar-se no espelho, mesmo que este mostre aquilo que já não se é —; ou a impossibilidade de distinção da passagem do tempo, dada pelo acúmulo de vida e de memórias agravado pela viagem. De qualquer forma, a viagem significa um encontro com o tempo, do qual não se pode fugir.

Na ocasião da visita à “Colônia do Sacramento”, no Uruguai, Borges (2010) afirma: “Aqui sentimos de maneira inequívoca a presença do tempo, tão rara nessas latitudes” (p. 123). A presença do tempo é inequívoca porque se trata de um local em que se sucederam diversos fatos históricos importantes, sobretudo guerras, que deixaram marcas sobre as paredes¹⁰. “Nas muralhas e nas casas está o passado, sabor que se agradece na América. Não

¹⁰ É incerto deduzir os motivos de Borges para definir a presença do tempo como rara, mas arrisco inferir os seguintes motivos: 1) a América é um continente bastante novo, em relação à História Oficial 2) grande parte dessa História, em especial da América do Sul, foi marcada por eventos lastimáveis, como a colonização, a escravização — e/ou extermínio — de povos ameríndios e africanos, além de regimes ditatoriais.

se exigem datas nem nomes próprios; basta o que sentimos de imediato, como se fosse uma música.” (BORGES, 2010, p. 123). A experiência do tempo, para Borges, é como uma sensação física, detectável pelo paladar ou pela audição. Parece ser esse um dos aspectos da descoberta do mundo, como consta no (já referido) prólogo do livro. É notável a conformidade com *As cidades invisíveis* na concepção do tempo como algo que se acumula sobre os lugares, marcando-os — convém lembrar Zaíra, cidade-palimpsesto que contém o passado “como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras” (CALVINO, 1990a, p. 15).

Figura 7 — Colônia do Sacramento



Fonte: BORGES, 2010, p. 125

Talvez essa sensação tão imediata e inequívoca do tempo, representada em *Atlas*, seja um tipo de reconhecimento. Afinal, somos *feitos* de tempo. É o que afirma Borges no texto “As fontes”: “O poeta declara a amizade do homem e da pedra; eu quero referir-me a outra amizade mais essencial e mais misteriosa, a amizade do homem e da água. Mais essencial porque somos feitos não de carne e osso, mas de tempo, de fugacidade, cuja metáfora imediata é a água. Já o disse Heráclito.” (2010, p. 97) Mas o que significa ser feito de tempo? Borges evidentemente refere-se à célebre citação atribuída a Heráclito sobre a impossibilidade de um homem entrar em um mesmo rio duas vezes, visto que, passado o tempo, o homem e o rio já não são os mesmos. Além do fato de estar em constante mudança, a vida humana individual é efêmera. Sendo assim, a carne é apenas um estado breve e passageiro, e a essência do homem é o tempo (a passagem deste, precisamente).

Figura 8 — As fontes



Fonte: BORGES, 2010, p. 96

No texto intitulado “Madri, julho de 1982”, Borges relata que sofreu uma queimadura de primeiro grau e que teve de ficar dez ou doze dias num quarto de hotel. A perspectiva de enclausuramento em um espaço impessoal suscita uma reflexão sobre a natureza do tempo. A primeira consideração é sobre como o medimos: “O espaço pode ser parcelado em varas, em jardas ou em quilômetros; o tempo da vida não se ajusta a medidas análogas.” Se o tempo não é mensurável de maneira semelhante à medida do espaço, um total de dez ou vinte dias é impossível: “sei que cada dia é composto de instantes que são a única coisa real e que cada um deles há de ter seu sabor peculiar de melancolia, de alegria, de exaltação, de tédio ou de paixão.” O que torna a mensuração do tempo tão complicada é o fato de só vivermos um instante de cada vez, e que o valor de um instante se associa às sensações presentes nele. Borges cita William Blake e James Joyce, que apresentam em suas obras a concepção do tempo como algo que pode ser alongado, dependendo da experiência. Com o pé queimado e dolorido, Borges atesta: “Já sinto saudade do momento em que sentirei saudade desse momento. Na memória o duvidoso tempo da estadia será uma só imagem. Sei que vou sentir falta dessa recordação quando estiver em Buenos Aires” (BORGES, 2010, p. 111). A experiência do tempo mostra-se não linear quando Borges afirma sentir saudades (o que pressupõe que um momento está no passado) de algo que ainda está para acontecer. Ademais, o autor estabelece uma diferença entre o tempo (já duvidoso) e a memória, que transforma diversos momentos em uma só imagem. Finalmente, observa-se que a distância temporal é o que permite a saudade: mesmo uma experiência dolorosa pode ser recordada com saudades, já que, como memória, ela se torna apenas uma imagem da experiência.

Em uma conferência sobre o tempo, Jorge Luis Borges (2011) discutiu as ideias desses dois últimos textos de maneira mais elaborada. O autor afirma, a princípio, que é desrespeitoso falar de espaço e de tempo em pé de igualdade, já que não se pode prescindir do tempo. Então lembra Heráclito mais uma vez:

Eu diria que sempre sentimos essa antiga perplexidade, que Heráclito sentiu mortalmente naquele exemplo a que sempre volto: ninguém vai duas vezes ao mesmo rio. [...] Em primeiro lugar, porque as águas do rio fluem. Em segundo lugar — eis uma coisa que já nos diz respeito metafisicamente, que nos dá uma espécie de começo de horror sagrado —, porque nós mesmos também somos um rio, também nós somos flutuantes. O problema do tempo é esse. É o problema do fugidio: o tempo passa. (p. 68)

Borges comenta a característica comum entre o rio, o ser humano e o tempo: o constante estado de movimento, de mudança. Dessa semelhança, nasce o horror metafísico de nos reconhecermos como seres cambiantes, de estarmos sempre diferentes à medida que o tempo passa. A seguir, o autor evoca Boileau e a percepção de que o presente constantemente se transforma em passado. No entanto, ressalta que, embora o tempo passe, resta algo: a memória. E, nesse processo, constrói-se nossa identidade: “A memória é individual. Nós somos feitos, em boa parte, de nossa memória. Essa memória é feita, em boa parte, de esquecimento” (BORGES, 2011, p. 68). Neste último período, Borges enuncia a sua influência agostiniana, reconhecendo a importância do esquecimento na construção da memória¹¹.

Para além da divisão de passado, presente e futuro, ou da visão plotiniana da existência de três tempos, todos eles o presente, Borges afirma que o próprio presente é uma convenção.

O presente é tão impalpável quanto o ponto. Porque, se o imaginamos extensão, ele não existe; temos de imaginar que o presente aparente viria a ser um pouco o passado e um pouco o futuro. Ou seja, sentimos a passagem do tempo. Quando falo em passagem do tempo, estou falando de uma coisa que todos vocês percebem. Se falo do presente, estou falando de uma entidade abstrata. O presente não é um dado imediato de nossa consciência. (BORGES, 2011, p. 77)

A comparação do presente com o ponto se deve ao entendimento de que o ponto geométrico não tem dimensões. Portanto, é invisível. Da mesma maneira, o presente não é algo que sentimos, ele é inalcançável e abstrato. Borges reflete sobre a divisão do tempo, junto às aporias de Zenão sobre o espaço; questiona-se a respeito do tempo matemático, proposto por Newton. Todos são suposições e concepções, mas nenhuma dessas explicações satisfaz nossa percepção. “Por que não supor que passamos de um pensamento a outro e que não existem essas subdivisões, posto que não as sentimos? A única coisa que existe é o que sentimos.” (*id., ibid.*, p. 74-75). Tudo que existe, ou pelo menos tudo que podemos sentir, é a passagem do tempo.

Há outra questão bastante cara a Borges, a eternidade. Ele procura entender o que viria a ser a eternidade: “Todo o passado, esse passado que não se sabe quando começou. E também todo o presente. Este momento presente que abarca todas as cidades, todos os

¹¹ Essa concepção está presente também em *Funes, el memorioso*, conto sobre um homem que se lembra de tudo e, consequentemente, não é capaz de usar suas memórias para nada, já que a faculdade memória pressupõe algum tipo de seleção, permitida pela própria capacidade de esquecer (BORGES, 2012).

mundos, o espaço entre os planetas. E também o futuro. O futuro, que ainda não foi criado, mas que também existe” (*id., ibid.*, p. 69). A eternidade é a união do passado, do presente e do futuro, então é sucessão. Borges foca-se na ideia platônica de que “o tempo é a imagem móvel da eternidade” (*id., ibid.*, p. 69). Dessa forma, a natureza sucessiva do tempo se deve ao impulso de voltar ao início, à eternidade que havia antes da Criação.

Além de sucessivas, nossas experiências têm natureza individual, e isso é positivo, porque a opção contrária seria intolerável; Borges crê que a plenitude nos aniquilaria. Vivemos, então, no rio de Heráclito, o que implica que estamos permanentemente mudando. É por isso que a memória é essencial para a identidade: ela permite que algo permaneça naquilo que é fugaz.

Por isso o problema do tempo nos afeta mais que os outros problemas metafísicos. Porque os outros são abstratos. O do tempo é nosso problema. Quem sou eu? Quem é cada um de nós? Quem somos? Pode ser que um dia saibamos. Pode ser que não. Mas enquanto isso, como disse Santo Agostinho, minha alma arde porque desejo saber. (*id., ibid.*, p. 78)

Borges finaliza sua conferência consolidando o problema do tempo como o maior problema metafísico para a humanidade, porque nossa relação com o tempo define nossa compreensão de quem somos. As interrogações que a humanidade faz em relação ao tempo ficam sem resposta, por enquanto, e o desejo de saber continua conosco. A repetição das considerações de Borges sobre o tempo, no *Atlas*, parecem dizer respeito a uma acentuação desse desejo por causa das viagens do escritor.

O encontro com o tempo, porém, não se configura apenas como uma vontade de entendê-lo, mas também como uma retomada da origem. Mesmo sendo cosmopolita, tendo morado na Europa por um longo tempo e viajado o mundo todo, Borges confessa, em um texto chamado “Os sonhos”, sempre sonhar com sua cidade natal:

Meu corpo físico pode estar em Lucerna, no Colorado ou no Cairo, mas toda manhã ao acordar, quando retomo o hábito de ser Borges, emergo invariavelmente de um sonho que se passa em Buenos Aires. [...] Será que tudo isso quer dizer que, para além de minha vontade e de minha consciência, sou irreparavelmente, incompreensivelmente portenho? (BORGES, 2010, p. 79).

Buenos Aires é onde o escritor sempre se localiza quando sonha, não importa onde esteja. Ele se pergunta se este fato o torna irremediavelmente portenho. Curiosamente, ao passo que a capital argentina está sempre presente nos sonhos de Borges, Veneza está sempre

presente no discurso de Marco Polo: “Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza” (CALVINO, 1990a, p. 82). É possível crer que a viagem permita que todos os lugares visitados sejam vistos e sentidos em comparação com um espaço gravado na memória, e assim o ponto de partida da viagem sempre fica implícito na memória do viajante. Mais uma vez figura aqui o espelho em negativo: o viajante percebe uma cidade nova em termos de semelhanças e diferenças que esta possui em relação à sua cidade de origem.

3.2 O registro da lembrança

A percepção do encontro com o tempo nessas obras dá a ver outra coisa: a persistência de um desejo de memória. Esse desejo se manifesta como uma necessidade de escrever, no impulso de registrar a experiência. No entanto, já que a linguagem é engano, a tentativa de registrar a lembrança acaba levando o viajante a algum tipo de perda ou de alteração da memória que se desejava registrar.

Em *As cidades invisíveis*, a viagem se configura como um desejo de construir a narrativa perfeita, de encontrar a memória da origem. Ao mesmo tempo, há o medo de perder o pouco que se lembra de Veneza. Isso se comprova em um diálogo que se estabelece entre Kublai Khan e Marco Polo, na sexta do livro. O imperador comenta que, mesmo que o viajante fale de várias cidades, ele nunca menciona Veneza. A isso, Polo responde:

— Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. [...] As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se. [...] Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco. (CALVINO, 1990a, p. 81).

Marco Polo sabe que alguma parte de Veneza sempre está presente nas percepções e descrições que faz de outras cidades. Ele está ciente do engano da linguagem e sabe que, se falar muito da sua cidade natal, pode perdê-la, porque a transformação da memória em discurso implica que a lembrança já não é a mesma: torna-se outra coisa — reitera-se a ideia de Perrone-Moisés, comentada no capítulo anterior, de que, na criação de um texto literário, as coisas ditas acabam perdendo-se (1990, p. 105). Mas calar-se também não é uma opção, pois é na construção do discurso que ele pode manter viva a memória da origem. Ele fica preso no paradoxo, pois falar tudo que quisesse a respeito de Veneza significaria perdê-la,

mas não falar teria o mesmo resultado. É um fato irremediável: alguma coisa do passado, ou da memória, sempre se perde. Então fica-se entre preservá-lo, reinventando-o, ou desistir dele.

Algumas das descrições de cidades reforçam essas ideias. Sobre Irene, Marco Polo afirma:

A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; *talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene.* (CALVINO, 1990a, 114, *grifos meus*).

Irene é uma cidade diferente dependendo da situação do viajante em relação a ela: se a conhece bem, qual seu tempo de permanência, se deve retornar ou não. Para cada situação, a cidade merece um nome. Marco Polo afirma a ideia de uma cidade que permeia todo o discurso, o que nos leva a questionar se Irene não é apenas um novo nome dado a Veneza, e até se todos os nomes falados por Marco Polo não são criações para falar da cidade italiana, descrevendo-a de formas diferentes.

O fato de existir uma classificação de cidades “contínuas” só corrobora com a ideia de permanência de uma cidade que não pode ser deixada para trás. Nessa parte, convergem algumas ideias trabalhadas na parte do livro intitulada “As cidades e a memória”. Uma delas é a ideia de que todas as cidades vão se tornando iguais para o viajante. Isso é trabalhado logo na primeira cidade, Diomira: “Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-la visto em outras cidades” (*id., ibid.*, p. 11). Trude, por sua vez, é uma única cidade que cobre o mundo inteiro, “que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto” (*id., ibid.*, p. 118). O mesmo acontece com Cecília: “Os espaços se misturaram [...], Cecília está em todos os lugares” (*id., ibid.*, p. 139). E Pentasileia, que “expande-se por diversas milhas ao seu redor numa sopa de cidade diluída no planalto”. Essa cidade é tão inconsistente que não se pode entender onde começa e onde termina, dificultando que se encontre o lado de fora e causando a sensação de que é impossível sair dali.

Comentamos as cidades que insistem em permanecer, seja por sempre estarem presentes no discurso, seja por se alongarem sobre o espaço, ilimitadas. Podemos relacioná-las todas com a impossibilidade de Marco Polo de deixar Veneza para trás. Mas há outra questão: o fato de que o viajante gostaria de falar sobre sua cidade, já que entende a importância de registrar sua existência através do uso das palavras.

Vejamos o exemplo de Aglaura: é uma cidade que existe mais no discurso do que no solo. Em certo ponto, observadores atribuíram a ela algumas características; embora tenha mudado muito desde então, a cidade ainda é descrita da mesma maneira.

Deste modo, nada do que se diz a respeito de Aglaura é verdadeiro, contudo permite captar uma imagem sólida e compacta de cidade, enquanto os juízos esparsos de quem vive ali alcançam menor consistência. O resultado é o seguinte: a cidade que dizem possui grande parte do que é necessário para existir, enquanto a cidade que existe em seu lugar existe menos. (*id.*, *ibid.*, p. 65)

A Aglaura que é definida pelo discurso se mantém sobre ela, por mais que esse discurso ignore as características diferentes do presente da cidade. E há uma consequência direta desse fato: a Aglaura que existe sobre o solo acaba sendo menos real, já que suas características não são reafirmadas continuamente. Marco Polo afirma ainda: “E mesmo para mim, que gostaria de conservar as duas cidades distintas na mente, não resta alternativa senão falar de uma delas, porque a lembrança da outra, na ausência de palavras para fixá-la, perdeu-se” (*id.*, *ibid.*, p. 66). Aqui fica clara uma das principais convicções desse narrador: o poder criativo das palavras e a capacidade que elas têm de fixar as lembranças.

Entretanto, além de fixas as lembranças, as palavras também têm o poder de alterá-las. É o que acontece em Eufêmia, “a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios”. Sentados, à noite, ao redor das fogueiras, os viajantes contam e ouvem suas narrativas. Trocando histórias, acabam trocando também as memórias que possuem: “o lobo terá se transformado em outro lobo, a irmã numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas” (*id.*, *ibid.*, p. 39). Eufêmia reforça a ideia de que, quando as memórias são transformadas em palavras — as que contamos ou as que ouvimos —, elas mudam. Isso é ainda mais significativo quando atentamos para o nome da cidade, que remete a eufemismo. Esta figura de pensamento consiste em substituir palavras ou expressões, muitas vezes para suavizar seu significado ou torná-lo mais agradável. É possível que, depois de sair de Eufêmia, o viajante siga com versões mais leves de suas memórias.

Portanto, a transformação de lembranças em palavras em palavras em *As cidades invisíveis* é tida como algo inevitável. É também desejável, até certo ponto, mas não garante a preservação total da memória, já que o narrador entende que a linguagem que usa para descrever suas cidades é sempre um artifício.

Em *Atlas*, todavia, a relação entre memória e escrita não necessariamente é vista dessa maneira. Embora Jorge Luis Borges tenha consciência do engano da linguagem, transformar em poemas ou em contos a matéria do vivido é uma estratégia que garante a persistência da memória.

Em um texto do *Atlas* intitulado “Um sonho na Alemanha”, Borges descreve a seguinte imagem:

A escrita tem início na borda esquerda da lousa e começa por uma palavra. Abaixo há outra, e todas obedecem ao rigor alfabético dos dicionários enciclopédicos. [...] Depois de cada uma dessas palavras está indicado o número de vezes que você as verá, ouvirá, evocará ou pronunciará no decorrer de sua vida. [...] Esgotado o número de vezes que lhe foi fixado para que pronunciasse este ou aquele hexâmetro, sua vida prosseguirá. Esgotado o número de vezes dado a seu coração para pulsar, você terá morrido. Quando isso acontecer, as letras e os números de giz não se apagarão imediatamente. (Em cada instante de sua vida alguém modifica ou apaga um algarismo.) Tudo isso tem uma finalidade que jamais entenderemos. (BORGES, 2010, p. 44-45).

Há um quadro de giz em que estão escritas, em ordem alfabética, todas as palavras ditas, ouvidas ou referidas por alguém. Ao lado de cada uma delas, há o número desses acontecimentos na duração de toda a sua vida. Quando o coração dessa pessoa para de bater, ela morre, mas as palavras e os números demorarão um pouco mais para sumir da lousa. De fato, não nos cabe entender a finalidade desse mecanismo. Mas um detalhe desse sonho é interessante: a permanência das palavras na lousa. Uma das consequências desse fato é que as palavras de alguém duram mais que a própria vida. É muito provável que Borges, como um escritor, tenha feito suas obras com a consciência de que suas palavras permaneceriam no mundo depois que seu coração parasse de pulsar, e justamente com a intenção de deixá-las falarem por um pouco mais de tempo.

No epílogo do livro, reafirma-se e se complementa essa ideia:

O que era um atlas para nós, Borges? *Um pretexto para tramar na urdidura do tempo nossos sonhos feitos da alma do mundo.* [...] *Agora estou aqui, forjando um tempo para além do tempo* onde você percorre as constelações e aprende a linguagem do universo, onde você já sabe que a poesia, a beleza e o amor são, ali, por sua intensidade, incandescentes. Enquanto isso percorro aplicadamente os dias, os países, as pessoas, cada instante que irá me aproximando de você até que se cumpram todas essas coisas que são necessárias para que nossas mãos voltem a se unir. (BORGES, 2010, p. 134-135, *grifos meus*).

María Kodama define o *Atlas* como uma tentativa de entrelaçar nos fios do tempo os sonhos e as memórias dos dois viajantes. Escrevendo depois do falecimento de Borges, ela pode afirmar que ele agora pertence a um tempo *para além do tempo*, um tempo no qual a sucessão e a distinção passado-presente-futuro já não importam. Borges habita a eternidade e as constelações (supondo que as distinções de tempo e espaço também já perderam sua importância). De certa forma, esse é um comentário sobre o trabalho que faz depois do falecimento de Borges: é sua missão garantir que o legado da obra de seu marido possa continuar mesmo depois de sua partida. As metáforas de urdidura e forjamento remetem ao trabalho artístico, o esforço de fixação das memórias para superar a efêmera temporalidade da vida humana individual.

Admiravelmente, o poema “Piedras con Chile” já apresenta uma concepção diferente sobre o que pode “restar” da nossa vida:

Por esta esquina passei muitas vezes.
 Nem lembro quantas. Tenho a impressão
 de ir mais longe que o Ganges a manhã
 ou tarde em que se deram. *Os reveses*
do destino não contam. Já são parte
dessa dócil argila, meu passado,
que o tempo apaga ou que maneja a arte
e que por áugure algum foi decifrado.
 Talvez na treva houvesse alguma espada,
 talvez fosse uma rosa. Entrelaçadas
 sombras as guardam hoje em suas guaridas.
 Só me sobrou a cinza. Ou seja, nada.
Absolvido das máscaras que fui,
serei na morte meu total olvido. (BORGES, 2010, p. 53)

Ao caminhar pela esquina da rua Piedras com a rua Chile, o eu lírico do poema afirma a recorrência de sua passagem por esse caminho. Sua impressão é que os momentos em que passou por ali agora são muito distantes. Agora, os aspectos ruins do destino estão no passado, e este é como uma argila, marcada pelos acontecimentos da vida, apagada pelo tempo ou modelada pela arte e impossível de ser descoberta por qualquer adivinho. O mistério desse passado é confirmado com o uso da palavra “treva”, quando o eu lírico afirma que esta não deixou diferenciar se havia uma espada ou uma rosa. No entanto, já não importa: entrelaçadas, as sombras da espada e rosa jazem. E, com o passar do tempo, nada resta para esse sujeito além das cinzas, não sobra sequer uma memória para além da vida. Livre das trevas e das máscaras, ele será na morte o seu próprio esquecimento.

Das poderosas imagens sugeridas pelo poema, é interessante ressaltar a imagem do passado como argila. No poema, Borges associa o passado a um material que é marcado, imagem que remete à metáfora da memória como bloco de cera, de Platão (ASSMANN, 2011; RICOEUR, 2007; WEINRICH, 2001). Além disso, o que salta aos olhos é a afirmação de que essa argila (ou cera) pode ser manuseada pela arte. O passado, então, pode ser alterado: dá-se a ele a forma desejada. Aqui se entrevê a ideia de um engendramento da identidade que acontece no âmbito do próprio fazer artístico. Mas vemos, ademais, que o tempo apaga o passado; Borges nos lembra da efemeridade da vida e ressalta que, ao final, nos cabe apenas o esquecimento.

Uma forma de conciliar as ideias aparentemente opostas apresentadas nesses textos seria recuperar as considerações des Borges sobre o tempo. O autor afirma que a morte individual é relacionada ao esquecimento, e isso é uma questão positiva, já que uma memória total ou uma vida eterna seriam insuportáveis para um ser humano. É essa a concepção que aparece no poema: a morte subjetiva como possibilidade de libertação e esquecimento. No entanto, não significa que a concepção apresentada no epílogo seja antagônica.

Quando se fala, na obra de Borges, de algum tipo de registro da memória que dure para além da vida humana, não significa que a vida de alguém, em si, seja lembrada: o que fica para a posteridade são as palavras proferidas, o trabalho artístico que manifesta de que são feitos os sonhos do artista, ou as marcas na argila do passado, que pode ser apagada pelo tempo ou manejada pela arte. Nos três textos temos a ideia comum de que o que se deixa para depois da vida humana — e para além do tempo — são as obras.

3.3 A salvação pelas obras (o monumento)

“Num outono, num dos outonos do tempo, as divindades do Shinto se reuniram”, conta Borges em “Da salvação pelas obras”. Essas divindades discutem sua criação:

— Há muitos dias, ou muitos séculos, reunimo-nos aqui para criar o Japão e o mundo. As águas, os peixes, as sete cores do arco-íris, as gerações das plantas e dos animais deram certo, Para que tantas coisas não os aborrecessem, demos aos homens a sucessão, o dia plural e a noite una. Outorgamos-lhes ainda o dom de ensaiar algumas variações. A abelha está sempre repetindo colmeias; o homem imaginou instrumentos: o arado, a chave, o caleidoscópio. Também imaginou a espada e a arte da guerra. Acaba de imaginar uma arma invisível que pode ser o fim da história. Antes

que esse fato insensato ocorra, apaguemos os homens (BORGES, 2010, p. 129).

Percebendo o potencial destrutivo do homem, uma divindade argumenta que a solução seria destruí-lo para impedir que ele acabe com tudo que foi criado. No entanto, outra divindade argumenta em defesa da humanidade: “É verdade. Eles imaginaram essa coisa atroz, mas também há esta, que cabe no espaço abarcado por suas dezessete sílabas” (*id.*, *ibid.*, p. 129). Entoam-se as sílabas e, graças a elas, a divindade superior decreta que os homens perdurem. Conclui-se o conto: “Assim, por obra de um haiku, a espécie humana se salvou” (*id.*, *ibid.*, p. 130).

Nessa breve narrativa, o autor opõe duas características fundamentais do homem: seu poder de criação, que o permite imaginar instrumentos como o arado, a chave e o caleidoscópio, ou criar a poesia; e o poder de destruição, que o leva a imaginar a guerra, a espada e uma arma invisível que pode ser o fim da história. O lado que predomina é a criação, expressada em sua potência máxima na perfeição nas dezessete sílabas do haiku. Borges não só valoriza o fazer poético por sua beleza, mas também o afirma como a possibilidade humana de perdurar, de salvar-se da sua própria extinção.

O mesmo pensamento está exposto em uma aula que Borges deu na Universidade de Belgrano sobre o místico sueco Emanuel Swedenborg:

Swedenborg nos convida a todos a nos salvar mediante uma vida mais rica. A nos salvar mediante a justiça, mediante a virtude e também mediante a inteligência. Depois virá Blake, dizendo que para salvar-se o homem também precisa ser um artista. Ou seja, uma tripla salvação: temos de nos salvar pela bondade, pela justiça, pela inteligência abstrata, e em seguida pelo exercício da arte. (BORGES, 2011, p. 50).

Nessa apresentação, Borges comenta a doutrina criada por Swedenborg, apresentando as condições para que alguém entre no céu. Não basta ser bom e justo, segundo o espiritualista; para conversar com os anjos e habitar o céu, é necessário ter inteligência abstrata, porque o céu é um local de trabalho, inclusive trabalho intelectual. Assim, o homem se salva através da ética, mas sobretudo através do seu enriquecimento mental. William Blake acrescenta à doutrina de Swedenborg, afirmando que Jesus Cristo também foi artista, pois pregava por meio de parábolas. Então o exercício da arte pode ser uma maneira de salvação.

Talvez a leitura de Swedenborg, ou Swedenborg através de Blake, seja a influência necessária para que Borges crie o texto sobre o haiku. O que é notável é a diferença no

significado de salvação apresentado na doutrina do sueco e na obra do argentino. Para Borges, a salvação não está tão próxima de uma salvação espiritual, pois essa seria uma salvação do homem como indivíduo. Borges parece acreditar mais na ideia da salvação da *humanidade* através do exercício da arte. No âmbito individual, a morte só pode significar o esquecimento. É o que se lê no texto “A Recoleta”:

Não está aqui meu pai, que me ensinou a desconfiar da intolerável imortalidade. [...] Não há quase nada aqui, sob os epitáfios e as cruzes. Eu não estarei aqui. Estarão meu cabelo e minhas unhas, que não saberão que o resto está morto e continuarão crescendo e serão pó. Eu não estarei aqui, serei parte do olvido que é a tênue substância de que é feito o universo. (BORGES, 2010, p. 127)

O local a que Borges se refere como “aqui” é o Cemitério da Recoleta, um dos maiores pontos turísticos do bairro de mesmo nome em Buenos Aires. Lá jazem várias figuras ilustres argentinas, além da família do autor, embora o próprio Borges não tenha sido enterrado nesse cemitério, e sim no Cemitério dos Reis em Genebra. No texto, Borges atesta que os corpos enterrados ali já não são pessoas, mas sim restos, cabelo, unhas, pó. “Eu não estarei aqui”, afirma e repete. Borges parece encarar a morte como uma possibilidade, senão de libertação, de atenuação da existência, já que o sujeito — esquecido — deixa de existir naquele espaço delimitado por uma cruz e um epitáfio e passa a fazer parte da substância do universo. A desconfiança que ele demonstra em relação à imortalidade diz respeito ao indivíduo, porque ele crê em um tipo diferente de imortalização: a persistência da vida humana coletiva.

Em outra aula do mesmo ciclo, cuja temática foi a imortalidade, Borges diz que a imortalidade pessoal lhe parece indesejável e até temível. Em seu lugar, afirma a necessidade de um tipo de “imortalidade cósmica” (2011, p. 35), em que permaneceríamos vivos através do nosso legado, das nossas obras.

Por exemplo, toda vez que alguém quer bem a um inimigo, aparece a imortalidade de Cristo. Nesse momento, ele é Cristo. Toda vez que repetimos um verso de Dante ou de Shakespeare somos, de alguma maneira, aquele instante em que Shakespeare ou Dante criaram esse verso. (*id., ibid.*, p. 33)

Ser imortal, nesse contexto, significa continuar vivo à medida que outras pessoas repetem ou revisitam aquilo que deixamos no mundo, seja isso nossas atitudes ou nossas palavras. Na manutenção desse legado, “cada um de nós é, de alguma maneira, todos os

homens já que morreram” (*id.*, *ibid.*, p. 33). A humanidade estabelece sua continuidade e sua imortalidade, de forma que “para além de nossa morte física fica nossa memória, e para além de nossa memória ficam nossos atos, nossos feitos, nossas atitudes, toda essa maravilhosa parte da história universal, mesmo que não o saibamos” (BORGES, 2011, p. 35). Borges crê na imortalidade estabelecida através da memória coletiva e mantida pela rememoração das obras que deixamos no mundo.

Atlas é esse tipo de obra. Borges afirma, no prólogo, que “No grato decurso de nossa residência na terra, María Kodama e eu percorremos e saboreamos muitas regiões, que sugeriram muitas fotografias e muitos textos. [...] Aqui está esse livro. [...] Estas páginas gostariam de ser *monumentos* dessa vasta aventura que prossegue” (p. 9) Trata-se de uma obra deixada no mundo como testemunho da aventura de uma vida conjunta.

Figura 9 — Borges e Kodama



Fonte: <http://roteirosliterarios.com.br/borges-e-o-desconhecido/>

No entanto, Borges chama esses textos e fotos de monumentos. A definição de Le Goff é a chave para entender como se dá a “salvação pelas obras”. No caso de *Atlas*, o conceito explica como textos e fotos representam tentativas de perpetuar a recordação da experiência para além da mortalidade.

No texto “Graves em Deyá”, Borges escreve: “Enquanto dito estas linhas, quem sabe enquanto você lê estas linhas, Robert Graves, já fora do tempo e dos algarismos do tempo, está morrendo em Mallorca.” (2010, p. 75) Vale destacar como o aspecto verbal escolhido na expressão *está morrendo*. O autor Robert Graves, como pessoa, já está fora do tempo, mas o instante de sua morte é expandido pela escrita e pela leitura. Uma reflexão já se sustenta com esse trecho, mas também é muito significativo como o texto prossegue: Borges comenta um poema de Graves. Nesse poema, conta-se que Alexandre não morre em batalha aos 32 anos, mas se perde e acaba sendo alistado por um exército estrangeiro. Anos depois, como pagamento pela sua atuação como soldado, recebe uma moeda de prata e reconhece nela seu perfil. “Esta é a medalha que mandei cunhar para celebrar a vitória de Arbela quando eu era Alexandre da Macedônia.” (BORGES, 2010, p. 75) É fundamental, aqui, o uso do passado: esse homem não é mais Alexandre, o Grande. Mas o objeto grava a memória do homem que foi. Na opinião de Borges, “essa fábula mereceria ser muito antiga” (*id., ibid.*, p. 75).

Nesse curto texto, Borges mostra como a criação artística funciona como monumento, em vários níveis. No primeiro nível, há o poema em que Alexandre segura a moeda, e esta é um monumento às suas realizações, mas Alexandre percebe que a imagem gravada representa alguém que pertence ao passado. No segundo nível, há o exercício de memória literária, no qual Borges comenta o poema em seu próprio livro, um livro sobre o qual afirma o desejo de que seja monumento. Em um último nível, Borges escreve o momento da morte de Graves para que ele se eternize; assim, a morte nunca se concretiza. Dessas três formas, o texto borgiano serve como monumento à obra, à vida e também à morte de Robert Graves, cunhando-as no tempo, mesmo que o próprio Robert Graves já esteja alheio a este.

Assim como todo livro, *Atlas* é uma “extensão da memória e da imaginação” (BORGES, 2011, p. 11) do escritor, da fotógrafa e, eventualmente, dos leitores. Registram-se não só as memórias das viagens, mas memórias de leituras, indagações filosóficas, sonhos, poemas. O ato poético e o ato fotográfico são transformados em monumentos, numa obra que fica depois da morte física de Jorge Luis Borges — e ficará depois da morte de María

Kodama —, imortalizando e salvando aqueles que se entregam ao exercício da arte. *Atlas* é, sobretudo, a garantia do prosseguimento da aventura: a aventura de viajar, a aventura de viver.

No caso de *As cidades invisíveis*, temos, inquestionavelmente, uma obra de ficção. Como poderíamos, então, trabalhar os temas da salvação pelas obras, do monumento e da imortalização no âmbito dessas páginas?

No primeiro nível, pode-se perceber como algumas cidades do livro, de maneiras diferentes, relacionam-se com o tema do monumento. Às vezes, as próprias cidades são monumentos delas mesmas, de algum passado mais ou menos glorioso que se tenta recuperar. Em outras ocasiões, as cidades são monumentos funerários de seus habitantes. É interessante observar como, nas cidades analisadas, a ideia de monumento não mostra uma perspectiva positiva da memória, pois o esforço de fazer recordar não necessariamente engrandece a cidade em si ou ajuda a vida de seus habitantes — pelo contrário.

Maurília é uma cidade que compreende seu desenvolvimento quando comparada à sua versão provinciana e, “mediante o que se tornou, pode-se recordar com saudades daquilo que foi” (CALVINO, 1990a, p. 30). Sua existência presente é sempre vista em relação ao seu estado passado, registrado nos cartões-postais, porém a cidade dos cartões-postais é outra, com o mesmo nome, que ficava no mesmo lugar, que não saberia dizer se é melhor ou pior.

Clarisse, por sua vez, “diversas vezes decaiu e floresceu, mantendo sempre a primeira Clarisse como inigualável modelo de todos os esplendores” (*id.*, *ibid.*, p. 98). A cada vez que ressurgue, suas antigas partes são reutilizadas para outros fins. Depois esse objetos são deslocados, guardados como lembranças, “porque por meio deles seria possível reconstruir uma cidade sobre a qual ninguém sabia mais nada” (*id.*, *ibid.*, p. 99). Com o passar do tempo, “As populações e os costumes mudaram diversas vezes; restam o nome, o lugar em que está situada, os objetos mais resistentes” (*id.*, *ibid.*, p. 99). Mas não há certeza se ela teve, de fato, uma nobre origem — talvez sempre tenha sido um monte de bugigangas.

O que Maurília e Clarisse têm em comum é que são cidades definidas pelo seu passado, fazendo-se a si mesmas monumentos, no esforço de definir sua identidade através das recordações do que foram, enquanto suas versões presentes não têm muito a dizer.

Nas cidades que cabem à seção “As cidades e os mortos”, há muitas considerações interessantes sobre continuidade e memória. Em Eusápia, há um subsolo que é uma cópia idêntica da cidade, onde os mortos podem permanecer como uma representação fiel da vida

que levaram ou fazer aquilo que sempre quiseram fazer. Os vivos confiam em uma confraria de encapuzados para acompanhar os mortos e levá-los ao local onde passarão o resto de seu tempo. Com o tempo, a Eusápia dos vivos passa a copiar o mundo dos mortos, de forma que na realidade é possível argumentar que foram os mortos que construíram a cidade e até que não há como saber quem é vivo e quem é morto.

Laudômia, como todas as cidades, tem a seu lado uma outra cidade em que os habitantes possuem os mesmos nomes: é a Laudômia dos mortos, o cemitério. Mas a característica particular de Laudômia é a de ser, mais do que dupla, tripla; isto é, de compreender uma terceira Laudômia, que é a dos não nascidos. Os vivos transitam entre as três cidades, tentando deixar uma boa memória de si na dos vivos e procurando explicações sobre o passado na dos mortos, “não obstante o risco de encontrar explicações a mais ou menos: explicações para mais de uma Laudômia, para cidades diferentes que poderiam ter existido mas não existiram, ou razões parciais, contraditórias, enganosas” (*id., ibid.*, p. 127).

Se pudéssemos extrair uma conclusão a partir dessas duas cidades, seria esta: o engano do monumento é interrogar o passado ou projetar algo para o futuro de maneira tão radical que se deixa de viver. Não se pode deixar que a morte (inevitável tanto no passado quanto no futuro) sufoque o pouco que há de vida.

Em um próximo nível, podemos entender a salvação pelas obras que ocorre dentro da ficção. A viagem de Marco Polo, bem como suas descrições das cidades, são exercícios de memória. Através da elaboração dessas cidades impossíveis, o protagonista cria um monumento ao passado irrecuperável. Como estabelecido em partes anteriores neste trabalho, Kublai Khan desconfia que as cidades de Marco Polo sejam inventadas. Já que não é certo que as cidades existam, é incerto também que Marco Polo realmente esteja se deslocando no espaço. Mas há um tipo de viagem que ele, de fato, faz: uma viagem pela memória, que depende do fio da narrativa criada por ele. Ao relatar as viagens e descrever espaços, Marco tenta conservar a memória do seu passado e de sua cidade de origem, mas faz isso de maneira implícita, pois teme perdê-los se ousar transformá-los em palavras. Sua viagem pela memória resulta no encontro com o tempo, perdido ou estagnado, mas ele não pode deixar de viajar (de narrar), porque sua viagem é motivada pela construção da cidade perfeita. Dessa forma, a própria viagem de Marco Polo é um monumento, uma tentativa de evocar e recordar o passado. O mesmo se aplica às cidades: todas elas acabam tornando-se monumento de uma busca pela cidade ideal.

Ao mesmo tempo, a função de Marco Polo como viajante e correspondente do imperador dos tártaros é uma obra que pretende salvar o império decadente de Kublai Khan.

Existe um momento na vida dos imperadores [...] em que se descobre que este império, que nos parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros de suas prolongadas ruínas. Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmornar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins.” (*id., ibid.*, p. 9-10)

Logo no início, é apresentado o estado de destruição do império, que pode ser contrabalanceado pela descrição feita por Marco Polo. O que o imperador valoriza no seu viajante é essa capacidade de apresentar um ponto de vista diferente, de fazê-lo crer que há algo além da decadência.

Essa situação é recorrente; em alguns momentos, Kublai Khan ainda se mostra descrente em relação ao seu território.

— [...] Sei perfeitamente que o meu império apodrece como um cadáver no pântano, que contagia tanto os corvos que o bicam quanto os bambus que crescem adubados por seu corpo em decomposição. Por que você não me fala disso? Por que mentir para o imperador dos tártaros, estrangeiro?

Polo reiterava o mau humor do soberano.

— Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entreveem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes.

(*id., ibid.*, p. 57)

Quando o Grande Khan afirma a decadência das terras que possui, o mensageiro concorda que o império está doente, mas procura remediar a situação, deslocando seu olhar para o que ainda há de positivo. Em outros momentos, entretanto, Kublai Khan mostra-se eufórico em relação à situação do território.

— Todavia — dizia —, sei que meu império é feito com a matéria dos cristais, e agrega as suas moléculas seguindo um desenho perfeito. Em meio à ebulição de elementos, toma corpo um diamante esplêndido e duríssimo, uma imensa montanha lapidada e transparente. Por que as suas impressões de viagem se detêm em aparências ilusórias e não colhem esse processo irreduzível? Por que perder tempo com melancolias não essenciais? Por que esconder do imperador a grandeza de seu destino?

E Marco:

— [...] Somente conhecendo o resíduo da infelicidade que nenhuma pedra preciosa conseguirá ressarcir é que se pode computar o número exato de quilates que o diamante final deve conter, para não exceder o cálculo do projeto inicial. (*id.*, *ibid.*, p. 58, *grifos meus*)

Reconhecendo a perfeição do cristal nos alicerces do império, ele questiona a postura reflexiva do viajante em frente ao que observa. Marco declara que compreender o nível de infortúnio que resta é importante para saber o valor total que pode ter esse diamante, para que não se exceda em relação ao projeto. É interessante essa ideia de que haja um projeto, pois as viagens do veneziano transformam-se em um empreendimento que pressupõe um objetivo e um plano de ação. Mais interessante ainda é pensar que esse projeto se manifesta como fazer artístico intelectualizado. Marco Polo exerce a salvação pelas obras imaginada na doutrina de Swedenborg; não para salvar sua alma, mas para salvar seu próprio passado e o futuro do império de Kublai Khan.

No último nível, parece interessante ressaltar o papel de memória exercido na obra de Calvino em relação à obra que a inspirou. Nas palavras de Ricardo Piglia (1996),

A memória tem a estrutura de uma citação, é uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve em nome de outrem e que não se pode esquecer. Manejar uma memória impessoal, relembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. (p. 53)

Uma das formas de exercer a memória é a citação, o ato de tomar as lembranças do outro e relembrá-las como suas. Como exercício de criação, Italo Calvino reescreve, à sua maneira, um clássico dos livros de viagens e o transforma radicalmente, acrescentando nova estrutura, novo contexto e inúmeras novas significações.

Aceitando as afirmações de Borges sobre a imortalidade, pode-se dizer que, quando Italo Calvino escreve *As cidades invisíveis*, ele *se torna* momentaneamente o viajante veneziano que existiu, viajou por grande parte da Ásia como correspondente do imperador Kublai Khan e contou sua história a um escriba numa cela de prisão, registrando um dos relatos mais famosos da memória coletiva ocidental. A existência do livro de Italo Calvino contribui para a imortalização de Marco Polo. E também contribui a leitura desta obra, afinal, uma das partes mais importantes da história é a forma como ela é recebida. A importância da recepção é trabalhada dentro da ficção de Calvino:

Eu falo, falo — diz Marco —, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa

atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido. (CALVINO, 1990a, p. 123)

Se não há ouvidos para a história sendo contada, se não há ainda o desejo de reter as palavras ditas, nada adianta. Portanto, pode-se compreender esse exercício de memória literária de Calvino como um monumento a parte do cânone ocidental e à tradição da literatura italiana. Além disso, pode-se afirmar que há uma salvação em jogo quando Marco Polo (o real) vive em Calvino e Calvino vive em nós, leitores.

A reflexão desenvolvida neste capítulo, que procurou desenvolver o conceito de recordação, pode ser resumida de uma maneira simples: nós somos feitos de tempo, e criamos para continuarmos pertencendo a ele. Como as obras de Borges e Calvino evidenciam, a viagem permite o encontro com o tempo; esse encontro significa sentir a passagem do tempo e como ela altera a identidade de cada um de nós, além de marcar os lugares habitados, acumulando-se sobre eles. Entender o efeito que o tempo tem sobre nós faz o viajante querer registrar sua memória, para que algo fique depois dele. E o que fica são as obras, que representam a salvação da humanidade, já que permitem um tipo de imortalidade cósmica, coletiva, em que nossas ações são repetidas pelas pessoas que vêm depois de nós.

As obras de Borges e Calvino são monumentos, feitas para fazer recordar. Em *Atlas*, Borges e Kodama criam monumentos da aventura de viver com a arte. Em *As cidades invisíveis*, Calvino (re)cria um viajante que quer salvar, através de sua viagem, as memórias do seu lugar de origem, ao mesmo tempo que tenta apresentar uma salvação ao império de Kublai Khan. Nisso, cria um monumento à tradição literária, fazendo-nos recordar um dos relatos de viagens mais famosos da história.

CONCLUSÃO

We're all stories, in the end. Just make it a good one, eh?

(Steven Moffat)

As obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino são constantes ponderações sobre o que é literatura, exercícios de crítica literária e experimentação com a escrita. Dessa forma, mostram a manutenção da memória literária como um ciclo constante de experiência e registro, leitura e escrita. Dentro dessas produções, há *Atlas* e *As cidades invisíveis*, livros que tratam de viagens e que tratam de memória, suscitando reflexões específicas. A reflexão que procurei fazer diz respeito à relação entre memória e imagens.

No primeiro capítulo, trata-se da primeira relação, que é a imaginação. Nas obras estudadas, a imaginação desempenha um papel fundamental, pois esses escritos não contam apenas as memórias de fatos ocorridos, mas usam também a imaginação para criar versões daquilo que poderia ter sido.

Calvino, escritor de ambições infinitas, consciente do poder da imaginação, elabora imagens mentais e as transforma em um relato sobre um viajante-arquiteto que parece capaz de salvar um império só com o poder das palavras. Cada cidade invisível descrita torna-se uma imagem que — como diria Dante Alighieri — chove em nossas almas.

Borges, escritor cego, viaja pelo mundo com sua amada María Kodama e reúne textos sobre as viagens marcados pelas memórias de leituras. Como um *Homero Criollo*, cria mundos inteiros com sua memória, escrevendo textos habitados pelos seus personagens e autores favoritos. Mesmo sem enxergar, apresenta olhos de descobridor: explora o mundo ao seu redor e se deixa surpreender por ele.

Essas obras revelam que a escrita sobre viagens pode ser muito mais do que a descrição visual de cidades exóticas e longínquas. Elas podem ser expressões muito fecundas de como a literatura é um palimpsesto, em que tudo que é escrito é memória de uma leitura passada. Mais ainda, podem ser uma expressão de como a própria viagem é feita com olhos de leitor.

No capítulo seguinte, procurei entender o processo em que imagens, outrora mentais, tornam-se palavras — ou fotos — no papel. Chamei esse processo de representação, embora reconheça que, em alguns momentos, ele é falho. No entanto, outros termos, como *registro* ou

criação não seriam tão eficazes para significar, ao mesmo tempo, o engendramento artístico e a fixação da memória.

Considerando a presença das fotografias de María Kodama no *Atlas*, fez-se necessário buscar um referencial teórico que explicasse a relação da fotografia com o mundo, para compreender como esta consegue capturar a memória do ocorrido. Constatou-se que a fotografia registra a presença do referente, o que a princípio parece unir a fotografia a real. No entanto, o ato fotográfico causa um distanciamento entre o referente e sua representação: o momento fotografado já não volta; a fotografia é a presença de uma ausência. Além disso, há que se considerar também que a fotografia possibilita a interpretação pessoal do artista, então não configura uma simples captura do mundo. É possível considerar até mesmo que a fotografia cria uma ficção.

Outra parte do capítulo consistiu em fazer a mesma investigação sobre a literatura. A teoria literária selecionada indica que a relação entre a literatura e a vida é falha, visto que ela utiliza a linguagem. Por ser composta de signos, a linguagem é sempre, até certo ponto, descolada do mundo. Entretanto, embora a literatura não possa capturar o mundo em si, ela é capaz de criar diversos mundos, o que pode ser produtivo e interessante — obras como as pesquisadas neste trabalho são bons exemplos.

Considerando as semelhanças e diferenças entre literatura e fotografia, o fato é que elas são capazes tanto de registrar quanto de criar. Mesmo com a natureza enganosa da linguagem, a literatura permite uma busca pela expressão justa, pela delineação de mundos melhores. Essa é a busca de Marco Polo. No caso de *Atlas*, o texto literário une-se à fotografia, simultaneamente capaz de apreender o mundo e de exprimir a visão do artista. Se, de acordo com Paul De Man, todo livro é autobiográfico e ao mesmo tempo nenhum pode ser, é interessante pelo menos considerar o que é deixado como memória nesses livros, mesmo que as memórias sempre sejam um pouco inventadas.

O terceiro capítulo lidou com a questão da memória de maneira ainda mais direta, pois a proposta foi pensar como as obras estudadas dizem respeito à recordação. Antes concebida na mente do autor, depois colocada no papel em forma de palavras, agora a imagem pode ser urdida no tecido dessa coisa misteriosa que é o tempo.

O que é o tempo? É o que se encontra na viagem. A viagem é um contexto privilegiado para que o sujeito perceba a relação entre tempo e memória de maneira mais aguçada. Em contato com o *outro* — composto pelos espaços percorridos e, evidentemente,

os habitantes desses novos lugares —, o viajante reflete sobre sua identidade: quem ele fora? Quem se tornou? Quem jamais poderá ser, considerando as decisões tomadas no caminho? Essas perguntas são carregadas de tempo, pois a consciência de si pressupõe uma compreensão do processo de formação dessa identidade, e essa formação acontece com o passar do tempo. Carregadas de memória também, evidentemente, porque tudo isso faz lembrar o que foi deixado para trás (inclusive a cidade de origem).

Borges demonstra a compreensão do tempo como a essência humana: o rio, o ser humano e o tempo estão ligados pela questão da fugacidade. Por outro lado, em oposição à efemeridade da vida humana, há a eternidade, a incessante passagem do tempo. E se individualmente somos efêmeros, há um tipo de imortalidade cósmica: os seres humanos continuam vivos para além do tempo, graças ao legado que deixam no mundo. Esse legado se manifesta em nossas atitudes, as nossas obras — inclusive as obras de arte. Na obra de Calvino, a experiência do tempo aparece como uma parte essencial da viagem de Marco Polo, mas o explorador não percebe a passagem do tempo como algo fluido. O tempo se acumula sobre ele e sobre os locais que percorre, e Marco não pode fugir.

De qualquer forma, em ambas as obras, o encontro com o tempo motiva a narrativa. Para o viajante narrador Marco Polo é inevitável descrever suas cidades e tentar preservar nelas a memória do seu passado, por mais que a narrativa acabe fazendo com que alguma parte dessa memória seja perdida. Em *Atlas*, demonstra-se que o registro da memória é a garantia de que a viagem continue acontecendo, revivida através da leitura. A consciência da morte individual não é compreendida como algo negativo, mas há um desejo de que a obra perdure.

Essas obras são monumentos, entendendo o conceito de monumento como algo que pode ser utilizado para fazer recordar. *Atlas* faz recordar as viagens, as leituras, os pensamentos e os sonhos de Borges e Kodama, registrados como textos ou fotografias que servem como monumentos capazes de fazer com que sua descoberta do mundo prossiga. Escritor e fotógrafa salvam-se e tornam-se imortais através do exercício da arte. *As cidades invisíveis* é uma narrativa que nos provoca a meditação sobre o funcionamento do monumento. No contexto das cidades do império, há o monumento como manutenção de discursos ou como tentativa de enfrentar a morte. Ao mesmo tempo, Marco Polo tenta preservar suas memórias e apresentar a Kublai Khan uma perspectiva de salvação do império, enquanto busca criar, na sua narrativa, uma cidade perfeita. Sua viagem é o monumento dessa

busca. Finalmente, a obra de Calvino é um monumento da memória literária que responde à tradição e mantém viva a lembrança do Marco Polo que viveu na Idade Média e fez viagens que renderam uma das obras mais famosas de todos os tempos.

Todas essas ponderações me levam a concluir que, através do uso das imagens, *Atlas e As cidades Invisíveis* possibilitam inúmeras reflexões sobre a memória. O uso da imaginação nessas obras nos faz perceber como nossas almas são povoadas de imagens criadas por outros e refletir que escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito. As especificidades de representação dessas obras nos fazem ponderar até que ponto a literatura pode registrar fielmente a memória. Então compreendemos que a fidelidade nunca é possível, mas o que surge no lugar da recordação pode ser ainda mais produtivo. As viagens narradas e os locais descritos são monumentos que nos mostram que a nossa única esperança é a salvação pelas obras, e que não podemos deixar de tentar criar mundos melhores.

Relembro agora uma fala de Marco Polo: “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 1990a, p. 44). E de uma pesquisa, o que se aproveita? Nos últimos anos, pude aproveitar com satisfação o prazer de conviver com os pensamentos de Borges e Calvino e suas habilidades extraordinárias com as palavras. As respostas oferecidas às minhas perguntas foram igualmente produtivas, creio, embora ainda haja muitas maravilhas escondidas nas páginas dos livros estudados, prontas para serem descobertas com alguém de olhar atento.

A pergunta motivadora deste trabalho foi *o que fica de nós depois que a viagem termina?* Uma resposta possível: o que fica são nossas obras; o aprendizado que elas nos fazem adquirir no caminho; o reconhecimento, ao longo do trajeto, de quem somos. Nós partimos, mas nossas histórias (as que contamos e as que contam sobre nós) ficam, então é melhor que elas sejam boas.

Mas vale também lembrar a pergunta feita por Agualusa, que era um pouco diferente: “*O que fica em nós depois que a viagem termina?*” (AGUALUSA, 2012, p. 160). O que fica em mim, ao final dessa aventura, é a vontade de seguir novos caminhos e encontrar novas perguntas. Fica a infinita gratidão a Borges e Calvino pelo que suas obras me ensinaram. Os desejos que motivaram essa jornada agora são recordações.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Almiro Pisetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2013. E-book.

AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno. Literatura de explorações e aventuras: “As viagens extraordinárias” de Júlio Verne. **Sociedade & Natureza**, v. 20, n. 2, p. 107-119, 2008.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: _____. **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: PPG Letras/Estudos Literários da UFMG, 2006. p. 17-62.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Trad. Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia: Pesquisas semiológicas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BARTHES, Roland. A escritura do visível. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 10-43, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Atlas** — com María Kodama. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Borges, oral & Sete noites**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires**. Buenos Aires: Emecé, 1969.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Buenos Aires/Barcelona: Debolsillo, 2012.

BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CALVINO, Italo, **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Italo. A memória do mundo. In: **Todas as cosmiômicas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. **Eremita em Paris: páginas autobiográficas**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. E-Book.

CALVINO, Italo. **Mundo escrito e mundo não escrito**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 228p.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARNEIRO, Henrique Soares. O múltiplo imaginário das viagens modernas: ciência, literatura e turismo. **História: Questões & Debates**, v. 35, p. 227-247, 2001.

CASTRO, Gustavo de. **Italo Calvino**: pequena cosmovisão do homem. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CONY, Carlos Heitor; ALCURE, Lenira; POLO, Marco. **As Viagens de Marco Polo**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001.

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Trad. Joca Wolff. **Sopro**, n. 71, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas**. Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo Papyrus, 1998.

ESCOBAR, Ángel (ed.). **El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual**. Zaragoza: Fernando el Católico (CSIC), 2006.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1990.

LEITE, Carlos Willian. **A última entrevista de Jorge Luis Borges**. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/533-a-ultima-entrevista-de-jorge-luis-borges/>>. Acesso em 07 jul. 2016.

LIMA, Adson. A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria. **arquiteturarevista**, v. 4, n. 2., p. 8-16, 2008.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Coleção, leitura, literatura: Jorge Luis Borges e Italo Calvino. **Revista Recorte**, Três Corações, v. 12, n. 1, 2015a.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Jorge Luis Borges e Italo Calvino: Disseminações e diluições de textos outros. **Revista Recorte**, Três Corações, v. 6, n. 1, 2015b.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Reflexões sobre autoria em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. **Literatura em Debate**, Rio Grande do Sul, v. 3, n. 4, p. p. 48-61, 2013.

MOUSSA, Sarga. Le récit de voyage, genre «pluridisciplinaire»: À propos des Voyages en Égypte au xixe siècle. **Sociétés & Représentations**, v.1, n. 21, p. 241-253, 2006.

NEVES, Lucília de Almeida. Literatura, memória e cidades: interseções. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 137-145, 2004.

PEDROSA, Mário. **Arquitetura**: textos críticos. Org. Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Trad. Raul Antelo. **Travessia Revista de Literatura**, Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 513 p.

RIFFATERRE, Michael. **Fictional Truth**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

RODRIGUES, Fabrícia W. **Memórias engendradas, ficções do eu. Antônio Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum**. 2013. 174 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95HH5A/tese_fabrícia_walace_memorias_engendradas.pdf?sequence=1>. Acesso em 11 jun. 2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rorhschild, 2008. 158 p.

SCHITTINE, Denise. **Lendo e escrevendo no escuro: a literatura através da cegueira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: _____. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEINKE, Vladir Adilson; REIS JUNIOR, Dante Flávio; COSTA, Everaldo Batista. (Orgs.) **Geografia e fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos**. Brasília: Lagim, UnB, 2014.

TODOROV, Tzvetan. “A viagem e seu relato”. **Revista de letras da UNESP**. Trad. Lea Mara Valezi Staut. São Paulo: vol. 46, n.1, 2006.

WEINRICH, Harald. **Lete: Arte e crítica do esquecimento**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances. As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória. In: _____. **A Arte da Memória**. Trad. Flávia Blancher. Campinas: Unicamp, 2007, p. 17-46.