

A CRISE DAS IMAGENS SEGUNDO ITALO CALVINO

JOSÉ A. BRAGANÇA DE MIRANDA

«Em literatura o que conta mais são os efeitos indirectos»

Italo Calvino

Italo Calvino é o tardio herdeiro de uma crise de que está demasiado consciente. É de facto tardio, pois está bem para além da posição de Baudelaire ou Mallarmé, ou das teses nietzscheanas da morte de Deus. Enquanto estes estavam nos começos da crise moderna, Calvino é daqueles, um pouco como todos nós, que está para além dela. Assim, lê-se em *Palomar*, numa frase de ressonância beckettiana: *«Há já algum tempo que [Palomar] se apercebeu que entre ele e o mundo as coisas já não correm como antigamente; se antes lhe parecia que esperavam ambos alguma coisa um do outro, ele e o mundo, agora já não se lembra do que havia a esperar, de mal ou de bem, nem porque é que este esperar a mantinha numa perpétua agitação silenciosa»*. Se a primeira parte da frase poderia ter sido escrita por Baudelaire ou outro autor significativo do século XIX, já a segunda é bem diferente. À percepção de um desajustamento, sintoma da crise moderna, substitui-se agora o esquecimento desse próprio facto que, no entanto, deixa ténues traços nas matérias, nas obras, nos sonhos, nas imagens. Nem se pode falar de traços, é a vaga sensação de que algo foi esquecido, sem se saber o quê. Trata-se de uma memória de algo preciso que se esqueceu, mas que persiste como um nome debaixo da língua.

Tudo o que existe transporta em si esta sensação desagradável, que faz com que seja uma imagem de algo pleno, agora em falta. Daí que para Calvino a crise seja acima de tudo uma crise das «imagens», não poupando as suas ironias ao que se chama comumente por «civilização da imagem», por exemplo na Conferência sobre a «visibilidade»: *«O poder de evocar imagens in absentia continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Dantes a memória visual de um indivíduo estava limitada ao património das suas experiências directas e a um reduzido repertório de imagens reflexas da cultura; a possibilidade de dar forma a mitos*

personais nascia do modo como os fragmentos desta memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas». A inquietação calvineana com as imagens remete para uma incapacidade de fazer delas emergir uma «figura», ou um «mito» que tenha valor comum, como sucedria antes da modernidade. Trata-se de uma crise icónica que se assemelha à do idiota de Dostoiévski depois de ter sido assaltado pelo «Cristo morto de Holbein»¹. De facto, a imagem de Cristo constituía a efígie absoluta que organizava material e metafisicamente o mundo medieval. Com o seu desaparecimento é a própria estrutura material do mundo que está em causa. Num texto de 1972, Calvino descreve a situação como se segue: «*A todo o armazém dos materiais acumulados pela humanidade, como por exemplo mercadorias, mercados, instituições, enciclopédias, gramáticas, mitos e ritos, já ninguém consegue dar uma ordem. Porque a confusão e a incerteza instalaram-se definitivamente. A História e o Homem são como duas estátuas de barro velhas e rachadas, embora ainda aguentem em pé*». Fragmentado o aspecto do mundo, os fragmentos irrompem através das fissuras destas imagens exangues, perdidas no meio de uma infinidade de outras. A profundidade da crise mede-se por uma falta: «*Todos os parâmetros, as categorias, as antíteses que tinham servido para imaginar e classificar e projectar o mundo são agora questionados*». Não é nada menos que a arquitectura do mundo que desaba e toda a estrutura que o determinava, resultante da projecção de um ícone absoluto. Os média podem ser vistos como uma maquinaria de projecção que funciona no vazio, transmitindo «imagens» que se depositam no real, afectando todo o trabalho da memória que estiola «*coberta com camadas de pedaços de imagens como um depósito de lixo*» (*sic*). A memória de algum modo adoeceu e para Calvino a ficção constitui uma espécie de terapêutica radical.

Trata-se de uma visão da crise amplamente compartilhada, que se tornou muito viva no século XIX², exploradas inevitavelmente por Calvino segundo outras necessidades. É certo que parece próximo das teses românticas da criação de um novo «mito» popular³. Daí a especial responsabilidade que o escritor italiano atribui à «ficção». A utilização de procedimentos aparentemente pós-modernos, como a citação avulsa, a hipercomposição, a mistura dos géneros, a heterogenia dos materiais, que podem vir do cinema, da ciência, da pintura ou da filosofia,

¹ Sobre a importância deste tema no nihilismo europeu, cf. «*Le Christ mort de Holbein*» in Julia Kristeva, Soleil Noir, Paris, Gallimard, 1989.

² Na passagem do século, Riegls e Wolfflin na Alemanha, Henri Bergson em França, e muitos outros, procuraram responder à nova fragmentação da visão provocada pelos novos meios técnicos e o descentramento da iconologia medieval.

³ Num texto atribuído a Schelling, mas também a Hoelderlin e encontrado já no século XX no espólio de Hegel esta ideia é anunciada como se segue: «*Precisamos de uma nova mitologia, mas essa mitologia tem de estar a serviço das Ideias, tem de se tornar uma mitologia da Razão*». Cf. «*Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*» in Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *L'absolu Littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 55.

a deformação grotescas, etc., etc., aspectos salientes na escrita calviniana é sinal do problema a que se procura responder sem constituírem a solução. Algo de mais profundo se joga aí, pois como ele afirma, necessita-se de «*uma possível pedagogia da imaginação que habitue cada um a controlar a sua própria visão interior sem a sufocar e por outro lado sem a deixar cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida. memorável, auto-suficiente e «icástica».* Naturalmente trata-se de uma pedagogia que só pode exercer-se sobre si mesmo, com métodos inventados de cada vez e com resultados imprevisíveis»⁴. Existe algo de insatisfatório nesta solução, e Calvino não pode deixar de o saber. Com efeito, que para viver cada uma invente uma imagem do mundo ou uma «mitologia pessoal» isso não garante de nenhum modo que esta se possa tornar comum e indiscutível, resistindo à poeira de imagens instantaneamente transmitidas pelos *média*. Faltam mediações para que se torne efectiva a um nível mais colectivo, mas Calvino não confia já nas ilusões da dialéctica, abeirando-se por vezes da ideologia do intelectual segunda a qual tudo se resume em «revoluções interiores» e exemplares.

É fascinante seguir a maneira como Calvino procura uma saída, que pesa sobre toda a sua ficção. Dada a impossibilidade de um simulacro que altere o aspecto do mundo a estratégia de Calvino passa por uma mudança de registo óptico. A omnipresente inclinação pela cosmogonia é um sintoma de um olhar panorâmico, similar ao do gigantesco habitante de Sirius do *Micrómeças* de Voltaire. Rita Ciotta Neves mostra que esta tendência vem desde os princípios da obra, citando um importante estudo de Marco Belpoliti: «*Em Il Barone encontramos a primeira manifestação deste olhar, e é um olhar especial, panorâmico, do alto*»⁵. Com a sua profunda auto-ironia, Calvino dará o nome de «Palomar» ao herói de um dos seus últimos livros. De facto, Palomar é o nome de um conhecido observatório astronómico e em italiano significa mergulho («*palombaro*»), indicando uma perspectiva em *plongée*, de cima para baixo, mas também uma precipitação na Terra, ou pelo menos, uma atenção à Terra. Mas é o olhar panorâmico que domina, em consonância com o peculiar olhar de Apolo, que vê a Terra na sua totalidade e que ganhou foros de cidadania depois das missões espaciais dos anos 60⁶. Calvino pretende fazer uma cosmogonia poética. Tudo indica que se trata de percorrer em todos os sentidos esta distância excessiva entre o olhar astronómico e a opacidade da terra.

A possibilidade de fazer uma cosmogonia, uma nova *Rerum natura* de um Lucrécio actual, faz emergir um círculo em que o início e o fim se juntam, o

⁴ Italo Calvino, *Seis propostas*, *ibidem*.

⁵ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 65. Citação em Rita Ciotta Neves, *Italo Calvino. Lições de Modernidade*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2007.

⁶ Cf. «*Reflexive Telescopic and geotropic Astronautics*» de Hans Blumenberg (1975), *the Genesis of the Copernican World*, Mass. MIT Press, 1987, pp. 675 ss.

mais arcaico e o mais moderno. O olhar panorâmico permite ver a totalidade do espaço, mas também a totalidade do tempo. Mas é um olhar mais intuitivo do que real. Dele depende o traçar do círculo onde se joga o destino da humanidade, como já o fizera Hegel na sua *Fenomenologia*. É certo que à distância se perde o pormenor, mas são os pormenores que constituem problema. Calvino não abandona a história, antes altera a maneira de para ela olhar. A inclusão do primitivo, do paleolítico, no panorama de conjunto implica uma anamnese das tarefas incumpridas da história, invisíveis a partir do presente. Sabe-se bem como o século XX esteve fascinado pelo retorno do primitivismo, que metafisicamente emerge com Nietzsche, nomeadamente nas teses sobre as forças elementares do dionisíaco, tendo marcado toda a arte do século XX⁷. Uma pintura de Picasso, *Les Femmes d'Alger*, constitui um marco neste processo. Aliás, o «primitivismo» surge muito cedo em Calvino. Não por acaso, Calvino dedicou a tese de licenciatura a Joseph Conrad, a quem se devem algumas deslumbrantes descrições do arcaísmo da natureza e dos homens que com ela se relacionam directamente, sem mediações. Está presente em *Palomar*, mas também logo no início no *Barão Trepador*, com o mundo silvestre que Cosimo passa a habitar.

A possibilidade de um novo *incipit*, repetindo a necessidade antiga, mas sem as suas limitações, passa pela totalidade da Terra, que excede a história e as formas como foi apropriada. Tal como no círculo de Pascal, o centro está por todo o lado, mas acede-se a ele através da razão. A porta de entrada é agora a técnica, a combinatória, o conceito, a matemática, etc. e não já o mito ou o ritual. Em algumas imagens esplêndidas, Palomar mostra-nos como o «selvagem» está surge bizarramente no jardim zoológico, essa realização prática da taxionomia em jaulas. Daí que os animais que interessam Palomar são uma espécie de híbridos de animal e máquina, como é o caso da girafa que «*parece ser um mecanismo construído através da união de grandes pedaços provenientes de máquinas heterogêneas*» ou as «*tartarugas electrónicas, programadas para acasalarem*», etc. O momento actual seria, assim, aquele de uma mistura da natureza e da técnica: uma mistura caótica e aparentemente absurda. No mesmo livro, Palomar dá-se conta que as ondas do mar deixam atrás de si «*a praia constelada de latas, de caroços, de preservativos, de peixes mortos, de garrafas de plástico, de chinelos velhos, de seringas, de veios negros de massa lubrificante*». A natureza está pejada dos detritos da história, e esta última parece incapaz de responder às potências catastróficas da natureza. A originalidade de Calvino está em que procura pensar uma saída que respeite o que ambas têm de imperativo⁸.

⁷ Sobre este assunto ver Jack Flam & Miriam Deutch, *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press, Berkeley, 2003.

⁸ Em *Palomar* esta possibilidade é afirmada sem ambiguidades: «*E que vê ele? Vê a espécie humana na era dos grandes números, que se estende numa multidão nivelada mas, no entanto, feita de individualidades distintas, tal como este mar de grãos de areia que submerge a superfície*

Tudo isto está bem patente numa conferência velha conferência sobre cibernética, um texto nuclear do pensamento calvineano. Neste ensaio, a natureza é definida como «*caos multiforme*» sobre o qual o homem lança uma rede de «palavras», onde imagem e conceito são indistinguíveis. O mito é a forma sintética em que se cristaliza essa origem, pois tudo começa «com o primeiro narrador da tribo». Como é evidente este processo era feito sem autor e inconscientemente. A crise moderna tem no reconhecimento deste facto um dos seus sintomas mais fortes. Tal como Mallarmé sobre o mito, também para Calvino este era uma arte que se desconhecia enquanto tal e, contrariamente às teses românticas, não pode criar um novo mito⁹. Aliás, Hegel já tinha descrito este problema: «*As estátuas são agora cadáveres de que se escapou a alma vivificante, à semelhança dos hinos [feitos] de palavras de que se escapou a fé; as mesas dos deuses [estão] sem alimento nem beveragem espiritual e, dos seus jogos e banquetes já não recolhe a consciência da jubilosa unidade de si com a essência. Às obras da musa não assiste já a força do espírito que viu irromper do desabamento de deuses e homens a certeza de si mesma. Elas foram doravante o que são para nós belos frutos separados da árvore*»¹⁰. Onde Hegel observa o fim da arte, Calvino vê a possibilidade e necessidade de um reinício. A especial responsabilidade do escritor assenta no facto de postular que se o mito esteve no início, no fim só poderá estar a ficção, ou outro dos seus nomes –o poético, a arte sem mais–. Neste sentido, o mito é o mais universal possível, sendo sempre singular. Lição que retira de Prop e de Lévi-Strauss, permitindo-lhe apreender num mesmo gesto o momento em que o mito se desagrega na universalidade abstracta do conceito e na singularidade extrema do poético. Algo de decisivo se joga então no *incipit* mítico. Trata-se de afastar a natureza, de pluralizá-la pela «imagem» mas também de afastar o perigo representado pela *Physis*. Por isso a linguagem é descrita como um arabesco ou labirinto que recobre a elementaridade das forças naturais. Minotauro que gasta as suas forças tremendas correndo num labirinto de que nunca deverá sair, mas que só tem razão de ser pela sua potência no «meio» da cidade dos homens.

*do mundo... Vê o mundo, apesar disso, continuar a mostrar as costas rochosas da sua natureza, indiferente ao destino da humanidade, a sua dura substância, irreductível a qualquer assimilação humana... Vê as formas em que a areia humana se agrega tenderem para uma disposição segundo linhas de movimento, desenhos que combinam regularidade e fluidez com as marcas rectilíneas ou circulares de um ancinho... E entre humanidade-areia e mundo-rochedo, intui-se uma harmonia possível, como entre duas harmonias não homogêneas: a do não humano, num equilíbrio de forças que parece não corresponder a qualquer desígnio; a das estruturas humanas, que aspira a uma racionalidade de composição geométrica ou musical, nunca definitiva...». Cf. Italo Calvino, «O Canteiro de Areia», in *Palomar*, p. 102.*

⁹ Walter Benjamin que também interveio neste debate mostra que o retorno ao mito implica manter a lógica sacrificial e violenta em que se enredou a história. Cf. David Pan, *Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.

¹⁰ Friedrich Hegel (1808), *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1993, p. 641.

O mito é feito de variações, contendo a possibilidade de «experimentação», mas é também a origem da «geometria» histórica e tudo o que a acompanha, a progressiva emergência de uma rede conceptual que abolirá o fantástico associado ao mito. Calvino de algum modo descreve a passagem do *mythos* para o *logos*, do sincrético para o conceptual: para o mundo claro e nítido que este edifica. Mas a claridade absoluta é puramente ilusória. Ora, a modernidade é a época da realização técnica do conceito. É este fundo conceptual que suporta as combinações e permutações de todo o género, que tão importantes serão na escrita de calviniana. É de enaltecer a maneira como Rita Ciotta Neves nos apresenta Calvino como um dos pensadores da técnica mais refinados e menos meditados do século XX. Explicar-se este facto pela atenção exclusiva à adesão de Calvino à ideologia combinatória do Oulipo. Por sincera que seja, nunca é plena, pois a ficção, os «fantasmas», as imagens, excedem a combinatória. Acima de tudo, ao reflectir sobre a permutação lógica, Calvino acaba por confrontar-se com a técnica.

O interesse de Calvino pela técnica tem uma dupla face. Primeiramente, a técnica opera uma espécie de higiene da arte, recusado o nosso autor a demonização da técnica, típico gesto romântico e estético. De modo semelhante a Walter Benjamin, também ele recusa as categorias idealistas, como a «inspiração», o «belo», a «criação», o «autor», etc. É aliás este aspecto que o aproxima do grupo do Oulipo. Sabe-se como alguns dos oulipianos, caso de Raymond Queneau, estiveram próximos dos surrealistas e do grupo de Georges Bataille reunido em torno das revistas *Acéphale* e *Critique Sociale*, que se caracterizavam pela prática de uma liberdade artística absoluta, privilegiando esteticamente o inconsciente e a espontaneidade. Contra esta tendência, o OULIPO é uma reacção extrema. Lionnais num dos primeiros manifestos oulipianos, de 1973, insiste na necessidade de trabalhar artisticamente com os constrangimentos e os códigos. De facto, nada existe de material que não ocorra sob constrangimento, como é o caso da língua, a escrita, etc. Calvino sintetiza com grande precisão as diferenças teóricas que separam os oulipianos dos surrealistas: «(os oulipianos defendem) a recusa da “inspiração”, do lirismo romântico, do culto do caos e do automatismo (ídolos dos surrealistas), a valorização da obra construída, acabada e concluída(...). Não só, o artista deve ter a plena consciência das regras formais às quais corresponde a sua obra, do seu significado particular e universal, da sua função e influência¹¹. Este será um traço constante do chamado «iluminismo» de Calvino.

Numa segunda vertente, são os limites da técnica que são analisados. Como Carl Einstein escreveu algures: «O homem defende-se contra impressões e experiência avassaladoras, contra as forças desencadeadas, racionalizando-as e conceptualizando-as. ... Todo o acto de conceptualização visa assimilar e

¹¹ Italo Calvino, «Cibernétique», *op. ult. cit.*

dominar a experiência concreta, evitar o impacto do Real»¹². Por seu lado, Calvino insiste bem mais no carácter sintético do começo mítico, onde razão e imagem estão fundidas, embora existam traços suficientes na sua obra para reforçar a ideia de que á medida que o mito vai regredindo, cresce concomitantemente o espaço do conceito –das regras e códigos, a que a técnica computacional dá corpo–. A desmesura da técnica tem a ver com a explosão desse sincretismo inicial, que se fragmenta numa poeira de imagens e numa apertada rede de códigos e regras. Toda a dificuldade está em conseguir rearticulá-los. Compreende-se que Calvino insista nos aspectos que têm a ver com o esgotamento da imaginação, a cristalização do mundo, o domínio do cálculo.

Mas ao invés daqueles que vêm na técnica um perigo, Calvino vê nela uma insuficiência radical. A técnica nunca é absoluta por estar sempre assolada pela entropia –pela catástrofe–, que caracterizam a fisicalidade, de que ela faz parte. Por esta via, Calvino tem afinidades claras com artistas como Thomas Pynchon e Robert Smithson que vêm na entropia a ameaça arcaica por excelência¹³, a que a arte terá de responder. Por isso, no final das *Lezione Americane*, num texto intitulado «Iniciar e Terminar», Calvino cita a conclusão apocalíptica com que Italo Svevo conclui *La coscienza di Zenò*. Um explosivo colocado no centro da Terra que fará explodir e retornar à «forma de nebulosa». Para Svevo é um explosivo, um produto da técnica, que originará o desastre, mas Calvino sintomaticamente verá aí o efeito da entropia universal, onde «tudo se desfaz numa nuvem de calor e se precipita sem esperança num vórtice de entropia». A técnica necessita da arte, pois esta é uma daquelas «mínimas porções em que o universo se cristaliza numa forma, em que adquire um sentido, não fixo, não definitivo, não imobilizado numa rigidez mortal, mas vivo como um organismo».

Não é que a arte possa evitar ou suspender a «entropia» ou o desastre, de que a técnica comparticipa, mas a resposta possível passa por aí. Daí a insuficiência de sublinhar a adesão oulipiana de Calvino. Este não impede o esgotamento, levando a uma rigidez dissimulada de plasticidade, a qual se deve apenas à desmesura das possibilidades. Consistentemente com esta crítica Calvino num artigo de 1969 afirmava: «Nunca mais pensei num universo finito e numerável (ideia mais que errada, infernal) e a análise do processo combinatório apareceu-me só como um método tanto mais necessário quanto mais exaustivo para entrarmos na infinita

¹² Cf. Carl Einstein, «Gestalt and Concepts», in *OCTOBER* 107, winter 2004, p. 170.

¹³ Por exemplo Robert Smithson afirma que «*Todo o sistema contém uma enorme quantidade de desordem dentro de si. Noutras palavras, está sempre a colapsar. No entanto tem-se a ilusão de que de algum isso é significativo. Toda a tendência da Grécia clássica é o de tender para alguma espécie de ideal. Ora eu penso que se se tende para alguma espécie de ideal inevitavelmente tudo desemboca numa enorme confusão*». Cf. Smithon, interview with Robert Smithson by Willoughby Sharp (1968).

*rede do possível*¹⁴. A ideia de literatura de base técnica, produzida por máquinas literárias automáticas, sem autor, tudo dependendo de regras fixas e invioláveis é, portanto, limitativa. Sendo necessária para evitar o idealismo estético não chega para potenciar a arte. Aliás, em Perec ou Roubaud e o próprio Calvino encontramos uma prática de variação e um jogo de repetições que excedem o controlo propiciado pelo método. A arte irrompe de um certo descontrolo, quer no momento da feitura, quer no momento em que circula livremente pelo real. Daí que o nosso escritor «o jogo matemático combinatório... pode funcionar colmo um desafio para compreender o mundo, ou como dissuasão para o fazer; a literatura pode trabalhar tanto no sentido crítico quanto no sentido da confirmação das coisas tal como são e tal como são conhecidas. A fronteira nunca está claramente definida; direi que, neste ponto, é a leitura que se torna decisiva: é ao leitor que cabe agir de maneira a que a literatura exerça a sua força crítica, e isso pode produzir-se independentemente da intenção do autor»¹⁵. Ou seja, a arte aparece como uma prática que se joga entre a técnica combinatória e o mito, permitindo a sua rearticulação. Tal como Marcel Duchamp num texto famoso sobre «o acto criativo», percebe-se a limitação da arte, Ela só existe quando afecta e é afectada pelo espaço político onde habitam os humanos.

A interpretação calviniana do mito parte de uma intuição preciosa. Sendo uma origem sincrética, da qual tudo o que é humano se destacou e separou —o conceito, a escrita, a imagem, etc. na técnica ainda está em potência algo dessa força sintética ou plástica inicial. Nela, tal como «na floresta das fábulas passa, como um frémito de vento, a vibração do mito» que «é a parte escondida de cada história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque ainda faltam as palavras para chegar até a ela»¹⁶. O mito é afinal uma potência de imagem, dinâmica e infixável, que se mantém activa, quer nas figuras em que mitologia se cristalizou, quer nas formas estáveis e nos códigos e em geral em todas as coisas que mobilam a existência. De algum modo o real é memória cristalizada e esquecida dessa potência infixável, que persiste. Como se pode ler sobre Zaira, uma das «cidades invisíveis»: «Uma descrição de Zaira como é hoje deveria conter todo o passado de Zaira. Mas a cidade não diz o seu passado, contem-no como as linhas da mão, escrito nos cantos das ruas, nas grelhas das janelas, no corrimão das escadas, nas antenas dos pára-raios, nas hastes das bandeiras, sendo cada segmento, por sua vez, riscado de aranhões, rendilhados, incisões, desvios»¹⁷. Tudo se mantém aí, na medida em que o mais mínimo fragmento é uma fusão do mais arcaico e do actual, da matéria e do seu maravilhamento permanente.

¹⁴ Italo Calvino (1969), «La macchina spasmodica», citado por Rita Ciotta Neves, *op. ult. cit.*

¹⁵ Italo Calvino, «Cibernétique et Fantasmies», *op. ult. cit.*, p. 42.

¹⁶ Italo Calvino, *ibidem*.

¹⁷ Italo Calvino (1972), *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Teorema, 2000.

Para potenciar esta possibilidade seria precisa uma outra «forma do mundo» (*sic*). O problema é grave, pois verificamos que é impossível tentar reconstruir o império icónico medieval, estando cada imagem ou coisa recobertas por uma infinidade de outras. Se o que ele pretende alcançar é a «forma do mundo», esta parece confundir-se com variações do presente¹⁸. Cada literato, mesmo se radical, fica preso nos limites dessa dificuldade, isto é, a improbabilidade de que se possa generalizar uma imagem, de torná-la comum e comparticipada. Por outro lado, a rede de ligações técnicas tende a tornar-se cada vez mais dissimulada, determinando a maioria das variações e combinações, aparentemente livres. Na medida em que a história se tornou tão acidental e entrópica como a natureza, é preciso mudar de perspectiva, percebendo-se melhor a necessidade da perspectiva astronómica de Calvino. Questão que ressalta de um diálogo dentre Biaggio, irmão do barão trepador e Voltaire que lhe pergunta se Cosimo tinha ido para as árvores «*para se aproximar do céu*», ao que o primeiro responde: «*O meu irmão –respondi– afirma que quem quer bem olhar para a terra deve ficar longe dela*». É a Terra que serve de critério para produzir imagens potentes¹⁹, capazes de afectar os humanos. Justifica-se assim o olhar panorâmico de Calvino, que sobe para melhor ganhar distância perante o presente e a mescla de códigos e imagens que o constituem. Esta tem de visar a totalidade de que produz uma série de imagens que são enviadas pela arte contra a poeira que envolve o real e o dissimula. A necessidade de fazer proliferar as imagens da terra é indubitavelmente de natureza política. Assim, sobre Bauci, outra das cidades invisíveis, que assenta sobre umas andas invisíveis e está nos altos, pode ler-se: «*Três hipóteses se fazem sobre os habitantes de Bauci: que odeiam a Terra; que a respeitam a ponto de evitarem qualquer contacto com ela; que a amam como era antes deles e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de a perscrutar, folha a folha, pedra a pedra, formiga a formiga, contemplando fascinados a sua própria ausência*»²⁰. As imagens tão distintas correspondem estéticas e políticas muito diferentes, mas o essencial é a variação em torno de uma densidade irredutível que, circulando livremente, opera uma série de divisões e redivisões do aspecto do mundo. Está em causa a possibilidade de «geografia poética», que dê sentido à vida.

¹⁸ Num outro ensaio, sobre o opaco, a forma do mundo é uma variação da forma existente: «o mundo por mim representado tem um reverso, uma possibilidade de encontrar-me diversamente colocado e orientado, numa diversa relação com o percurso do sol e as dimensões do espaço infinito, signo do que o mundo pressupõe um resto do mundo, além da barreira de montanhas que se sucedem atrás de mim, um mundo que se prolonga no opaco, com países e cidades e planaltos (...), sinto este reverso do mundo escondido além da espessura profunda de terra e rochedos, e é logo a vertigem que ecoa no meu ouvido e me empurra para o além» (Italo Calvino, «Oppaco», citado pela autora). De qualquer modo, o problema mantém-se.

¹⁹ Os ecologismos não têm deixado de explorar ao máximo o horror de algumas imagens da «terra».

²⁰ Italo Calvino, *Cidades*, *op. ult. cit.*

Italo Calvino é alguém que cuida dos fins e do fim, mas tal como Karl Kraus para quem «*o princípio está no fim*», também ele vê em cada acto um *incipit*, um início em que se joga aquilo que de irresolvido ficou na história. Nas *Seis propostas para o próximo Milénio* ele aborda explicitamente os *incipit*, os começos. Aparentemente trata apenas dos *incipit* literários, cuja crise descreve, perdida a antiga invocação às musas, como em Hesíodo, que antecedia o texto para o inscrever um espaço comum, enquanto a tendência actual seria a de começar em qualquer lado, abruptamente, cortando a carne ao vivo, como faz Musil, mergulhando das alturas meteorológicas para chegar à infimidade de um caso, Ulrich, que serve de porta de entrada para a totalidade.

Por seu lado Calvino insiste na dificuldade dos começos e do começar, questão mítica por excelência. Vimos que ele a força do mito passou a ser indirecta, não visável imediatamente, não andando longe da estratégia do abstraccionismo de um Mark Rothko que começa pela distorção dos mitos clássicos para chegar à pura potência da imagem. No caso de Calvino, a «ficção» é agora a herdeira dessa antiga potência, cujas imagens sobrevivem um pouco fantasmaticamente. Mas se o círculo do real, visto panoramicamente, permite enviar imagens contra a poeira ou areia em que se tornou, é preciso fazer o movimento contrário, de descida absoluta ao ínfimo e ao particular, para repetir o «maravilhamento» da matéria e da existência, numa situação de que tem dolorosa consciência da sua improbabilidade. Se a onda do mar está cheia de detritos é preciso incluí-los a ambos, já que os nossos materiais são ao mesmo tempo matéria e frima retorcidos e misturados, como um carro depois de um desastre, tendo que passar pela mesma processo de aligeiramento que a antiga *Physis*. Como afirma Francis Ponge, um poeta que Calvino muito admirava: «*Sou alguém para quem o mundo exterior existe, o que pressupõe uma espécie de realismo; aproximo-me e afasto-me dele, simultaneamente, ao considerar que a linguagem, as palavras são também um mundo exterior, e que sou sensível à realidade, à evidência, à espessura deste mundo verbal, pelo menos tanto quanto ao do objecto do mundo físico*»²¹. O chamado «pós-modernismo» de Calvino que o leva a citar uma infinidade de autores, como Joyce ou Proust, Beckett ou Lucrecio, mas também fragmentos de todo o género, mais não significa do que a necessidade de rearticular a matéria das imagens e a imagem da matéria, sem qualquer garantia teórica ou estética.

Manter esta situação em aberto, eis no que se resume a política radical de Calvino. É interessante verificar que Calvino, num conto incluído na colectânea *Tempo Zero*, o zero do início e do fim, reescreve a tentativa de fuga de Dantès e do Abade Faria, personagens de um célebre romance de Dumas. Na variação calviniana, enquanto o abade vai cavando túneis, enredando-se em galerias cada

²¹ Cf. Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard, 1970.

vez mais encafuadas na terra, Dantès vai fazendo um mapa a partir dos fracassos do primeiro. Assim, enquanto «*Faria tenta realizar a evasão perfeita, Dantès tende a imaginar a prisão perfeita*». Calvino parece mais próximo da estratégia de Dantès, embora as duas sejam complementares. «*Se pelo pensamento conseguir construir uma fortaleza de onde é impossível fugir, esta fortaleza pensada será ou muito semelhante à verdadeira – e neste caso é certo que nunca conseguirei fugir, mas pelo menos terei achado a tranquilidade daquele que está onde está porque não pode estar noutra sítio; ou então será uma fortaleza da qual a fuga ainda é mais impossível do que daqui– e isso o sinal de que existe uma possibilidade de fugir daqui: bastará achar o ponto onde a fortaleza pensada não coincide com a verdadeira, para achar a saída*»²². A ficção coincide com esta dissonância do real enquanto sistema, que ela narra uma e outra vez. Daí que estejamos perante um *incipit* permanente, que não é o efeito de um primeiro homem, mas de um homem terminal. Como Nietzsche, ou Maurice Blanchot, trata-se de fazer o que se tem de fazer como se fosse o único e o último dos homens. O *incipit* possível passa pela exploração absoluta do real, por lançar-lhe imagens que o ponham em teste e experimentem os seus limites. Trata-se de «*fazer durar e dar espaço*» (*sic*) a outras imagens da história que ficaram perdidas na infimidade ou nos arquivos. A ficção é então um *envio* do último homem para todos os possam receber.

²² Italo Calvino, *Temps zéro*, Seuil, Paris, 1970, coll. Points, pp. 144 ss.