

As estratégias do olhar em Coleção de Areia (Collezione di Sabbia) de Italo Calvino

Geneviève Vilnet*

Os textos que compõem o livro *Coleção de Areia* foram publicados na imprensa entre 1974 e 1984. Ítalo Calvino reuniu-os em um volume de duas partes: “As Explorações do Olhar” e “A Forma do Tempo”. Escolhemos para o nosso estudo a primeira parte que inclui seis textos: “Coleção de areia” (1974), “Como era novo o Novo Mundo” (1976), “O Viajante no mapa” (1980), “O Museu dos Monstros de Cera” (1980), “A Narrativa da coluna trajana” (1981) e “Os Selos dos estados da alma” (1981).

Ítalo Calvino escolhe, enquanto suportes do olhar, garrafas de areia, quadros, mapas geográficos, o corpo humano, a coluna trajana ou um livro de selos imaginários. Estes objetos-fragmentos têm uma função mediadora evidente e no entanto tornam-se um terreno de observação e de representação do outro, do eu e do mundo.

Por trás desta arte e perspectiva do olhar enquanto leitura, surge a proposta antropológica do escritor. A sua escrita, por sua vez, evolui entre uma narrativa eminentemente realista e o conto, cuja vertente mítica torna-se cada vez mais evidente.

O primeiro texto e título do livro, “Coleção de areia”, serve de paradigma: pois os outros constroem-se sobre o mesmo modelo. Na busca de uma representação do mundo, o olhar explora o real, tenta captá-lo e encontra o espaço do imaginário.

“Existe uma pessoa que faz coleção de areia”: para o escritor é a coleção que questiona verdadeiramente, a mais misteriosa. Ele põe em destaque a personagem de viajante coletando pelo mundo todo diversas mostras de areia. Explorando as garrafas contendo as areias do mundo, Ítalo Calvino tenta perceber a forma da matéria e começa a perceber todas as nuances. As variações de tons associados aos nomes das praias ou dos países modificam o alcance do olhar nas “mostras do mundo”. O objeto-fragmento torna-se suficientemente legível para que o escritor possa entrever a imagem da colecionadora.

“Recolhe um punhado de areia e leva-o consigo”. A imagem é que se opõe à forma fixa da areia e do vidro. Trata-se de uma “colheita das areias”, de um

* Pesquisadora do Departamento dos Estudos Portugueses, Brasileiros e da África Lusófona, Sorbonne Nouvelle, Paris III.

“gesto”, de um “ímpeto segredo”. Ao movimento da viagem e da colheita sucede a percepção de uma imagem estática: “Aqui está voltando de viagem, ela arruma novos vidros alinhando-os e de repente ela percebe que sem o índigo do mar, o cintilar daquela praia de búzios calcados perdeu-se”.

Por trás do objeto-fragmento, o escritor consegue capturar a melancolia, o egotismo tanto como a lucidez da colecionadora: “[ela deseja] ter para ela enfim a substância arenosa de todas as coisas, tocar a estrutura sílica da existência”. Ao observar os objetos expostos, Ítalo Calvino escruta-os e descobre o próprio olhar da colecionadora. Em um segundo movimento, o objeto desaparece, e o escritor começa a identificar-se à imagem da viajante: “Eu a vejo como uma pessoa abstrata, um ego que poderia ser eu mesmo, um mecanismo mental que tento imaginar funcionando”.

Ao decifrar a coleção de areia, o escritor percebe tanto o olhar do outro quanto o seu próprio olhar. O objeto-fragmento, como que uma espécie de prisma, permite uma nova leitura. Ítalo Calvino privilegia a representação do mundo e a função do imaginário, escolhendo novos suportes: quadros, mapas, o corpo humano, os baixos-relevos da coluna trajana ou uma coleção de selos.

“Como era o novo, o Novo Mundo” deixa ver o olhar dos europeus perante o Novo Mundo, ao longo da história ou seja, como este último o vê e o representa? Ao lembrar o primeiro quadro, que na história da pintura européia representa o americano, quando atribuído a Grão Vasco¹, o escritor mostra como a imagem oscila em função de dois traços: a nudez e o canibalismo. A pintura sugere primeiro a sua inocência e depois, a sua crueldade tais como o século XVI as imagina.

A analogia entre o quadro e o mapa é sugerida pelo autor. Há como que uma hesitação no desenho dos primeiros mapas: é a representação de um mundo sem limites. As terras conhecidas, as terras novas ou as terras desconhecidas são formas flutuantes e ainda incertas. Os nomes mudam em função do imaginário: a América do Sul torna-se “Terra Canibal”, “América” e “Terra Nova”.

No século XVII, a pintura é que representa o novo espaço da fauna e da flora. E os pintores holandeses Albert Eckout e Franz Jansz Posto oferecem uma outra imagem do Brasil:

“A pintura holandesa de paisagem entra em contato com a natureza do Brasil. E então é verdadeiramente um **outro** mundo que se oferece a nós, com uma sensação de vertigem (...)”.

O novo suporte-quadro deixa entrever:

¹ “A Adoração dos Magos”, datado de 1500-1506. Cf. *Brasil*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. Lisboa, 1992, pp. 55-56.

“O sopro ansioso da descoberta, o desconcerto do encontro com alguma coisa de indefinido, alguma coisa que não entra nas nossas expectativas”.

Nesta coleção de imagens, a Europa e a América olham-se, tentam ver-se e “decifrar a **diferença**, pode ser a irredutibilidade americana, ou seja o fato que a América tenha sempre a dizer à Europa – desde o primeiro desembarque de Colombo até agora – alguma coisa que a Europa não sabe”.

“O viajante no mapa” retoma o mapa enquanto objeto-suporte, desta vez, da viagem e do percurso entre um desenho miniaturizado e “a totalidade do mundo conhecido” que “aparece aqui achatada horizontalmente como que em virtude de uma anamorfose”.

Põe em destaque o confronto entre o elemento estático e a representação do móbil, dicotomia já sugerida pela garrafa de areia.

Frente à **incerteza**, à **variabilidade**, aos **limites incertos**, o mapa torna-se um espaço seguro, com contornos firmes. Espécie de intermediário entre o viajante e o mundo, consegue reaproximá-los e, por sua vez, permite uma leitura do mundo.

No quarto texto, o “Museu dos Monstros de Cera”, o corpo humano e a estranheza da sua representação são também objeto de uma coleção tão heteróclita quanto as outras. O olhar do escritor descobre novos elementos antitéticos: a saúde e a doença, o belo e o monstruoso, e mais uma vez a problemática da nudez:

“O olhar segundo o qual estes modelos foram concebidos é que pertence ao século XIX: ao mesmo tempo de distância e de atração, de celebração do ‘verdadeiro’ como também da sua condenação”.

Nos mapas incertos do corpo humano, o imaginário do século XIX deixa ver: a **pedagogia do horror**, a **documentação etnológica** e a **originalidade sádica-surrealista** do Doutor Spitzner.

“A narrativa da coluna trajana” escolhe o espaço da pedra esculpida para a representação, em uma continuidade horizontal e vertical, da conquista romana no mar Negro. Este novo objeto-suporte é também celebração:

“Quem criou os baixos-relevos sabia ordenar justamente os efeitos emotivos de suas imagens em função da sua estratégia: a celebração”.

A pedra propõe uma representação e no entanto uma leitura do mundo, tais como a garrafa de areia, o quadro, o mapa geográfico ou humano, e agora os “selos dos estados da alma” de Donald Evans.

“Durante a sua vida toda, Donald Evans fabricou selos. Selos imaginários de países imaginários, desenhados com lápis ou com tintas coloridas e pintadas com aquarela, mas escrupulosamente fiéis a tudo o que se espera de um selo, ao ponto de parecer à primeira vista verdadeiros”.

Esta última coleção observada pelo escritor lembra o mapa enquanto a representação do espaço e o quadro enquanto a subjetividade.

Uma tal **paixão serial** reproduz sem fim o modelo da **folha original** e revela a preocupação do colecionador em captar o mundo, em “tomar posse dos países visitados, dos lugares onde vivemos”. Este **catálogo do mundo** ou **atlas imaginário** relata e celebra um mundo mais tranquilizador.

A subjetividade perpassa o objeto-fragmento colecionado e deixa entrever os estados da alma, a melancolia, os sentimentos, a introversão e a relação do colecionador com o mundo e sua representação. Ou seja, cada narrativa implica um movimento interno entre o espaço do mundo e a **nossa geografia interior**, como que um reflexo da própria representação do mundo.

Ao seguir uma nova estratégia, o escritor reaproxima o espaço do mundo do espaço interior do colecionador e da sua incerteza, da sua ansiedade e precisa:

“(…) mesmo se não podemos ter a certeza que existe realmente uma correspondência entre a areia fria cor de terra de Leningrad ou a areia muito fina cor de areia de Copacabana, e os sentimentos que evocam ao vê-los lá engarrafados e etiquetados”.

Na coleção de selos de Donald Evans, a **geografia dos sentimentos** aparece claramente na escolha dos nomes das séries: “Correios das Ilhas Amigos e Amantes”, “Paixão Súbita”, “Primeiros Amores”, “Aventura”, e no que o escritor define como um “ritual de celebrações privadas, de comemorações dos mínimos encontros, de consagrações das coisas únicas e insubstituíveis: o manjerição, uma borboleta, um azeite”.

O valor metafórico destes objetos-fragmentos atinge, numa última estratégia do escritor, o objeto-livro, espaço da narrativa onde entramos, o viajante no mapa ou a colecionadora na garrafa de areia.

A partir de uma narrativa apenas descritiva, o escritor leva o leitor “dentro da rede dos signos”, para que ele possa ouvir a voz do narrador:

“Vendo um grupo de mulheres índias na beira da praia – conta Vespucci – os portugueses mandaram desembarcar um dos seus marinheiros, célebres por sua beleza, para parlamentar com as índias. As mulheres aproximaram-se e prodigalizaram muitas carícias e expressões de admiração; mas ao mesmo tempo uma delas escondeu-se por trás dele e deu-lhe um golpe de maça que o deixou atordoado. O infeliz foi puxado mais longe, cortado aos pedaços, assado e devorado”.

O imaginário do próprio escritor-narrador intervém, e ele, por sua vez, entra no objeto-livro. Da escrita do real, a narrativa encaminha-se pelo conto, enquanto que o encontro com o leitor torna-se cada vez mais evidente. Ítalo Calvino põe em relevo o laço entre o narrador e aquele que ouve, lembrando que tanto o conto quanto a narrativa mítica são espaços da palavra.

Reparamos uma analogia entre a **ordem da disposição serial** e a ordem dos textos. *Coleção de areia* é série ou coleção de estórias seguindo uma vertente paradigmática. O percurso da escrita oscila sempre entre o real e o imaginário e lembra o espaço mítico tal como o mapa o metaforiza: “Por isso o mapa às vezes situa-se entre duas geografias, a da parte e a do todo, a da terra e a do céu”. A coluna trajana faz alusão também à narrativa mítica: o escritor fala de episódios, de paginação como que nos poemas épicos e de continuidade da narração. A leitura oblíqua e vertical sugere o desenrolar da história militar romana no espaço e no tempo. Assim como o mapa sugere o eixo spatio-temporal:

“O mapa geográfico, por fim, ao mesmo tempo estático, pressupõe uma idéia de narração, é concebido em função de um itinerário, é uma Odisséia”.

Por fim, o escritor reaproxima a areia das palavras. Compara os objetos **salvos da dispersão** e a “série de linhas escritas cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos”. Como se temesse o efeito de cristalização da escrita perante o movimento do viver e do pensar, como o dá a entender Philippe Daros:

“A areia por ser metáfora do nada ainda é metáfora do impoder da escrita e da sua incapacidade em desenhar duravelmente uma forma cujo valor operatório, ultrapassando as páginas do livro onde está encerrada, poderia, rejeitando-se no ‘mundo não-escrito’ conservar algum valor heurístico”².

O objeto-livro capta, fixa, transcreve e conta o efêmero ou seja tudo o que se vê e se ouve apenas uma vez: fragmentos da nossa história e por analogia da História. As coleções oferecem uma leitura do mundo, tanto quanto de nós, viajantes entrando na areia, no mapa ou no selo. A viagem enquanto estrutura narrativa deixa ver um mundo-texto ou um texto-mundo:

“A obra é viagem já que, para Calvino, a idéia mesma de narração implica uma dimensão cartográfica. Ler um romance como ler um mapa equivale a percorrer um itinerário”³.

² P. Daros. *Ítalo Calvino*. Paris: Hachette, 1994, p.70.

³ P. Dados. *Ítalo Calvino*. Paris: Hachette, 1994, p. 6.

Referências Bibliográficas

- BRASIL, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa: 1992.
- CALVINO, Ítalo. *Collezione di Sabbia, emblemi bizzari e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro: gli oggetti raccontano il mundo*. Milano: Garzanti, 1986.
- _____. *Collection de sable*. Paris: Editions du Seuil, 1986.
- _____. *Lezioni Americane*, sei proposte per il prossimo millenio. Milano: Garganzi Editore, 1988.
- _____. *Leçons américaines*. Paris: Editions Gallimard, 1989.
- _____. *Le Città Invisibili*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1972.
- _____. *Les villes invisibles*. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- Communications* (58), Paris: Editions du Seuil, 1994.
- DAROS, Philippe. *Ítalo Calvino*. Paris: Hachette, 1994.
- JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- L'identité*. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- MACÉ, Gérard. *L'autre hémisphère du temps*. Paris: Editions Gallimard, 1995.
- O Olhar*. Organização Aduato Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RICOUER, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Editions du Seuil, 1975.