



**Universidade de Brasília (UnB)**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit)**

**NATHÁLIA GUEDES DA SILVA**

***AS CIDADES INVISÍVEIS* E A MEMÓRIA: UM  
ESTUDO SOBRE ESPAÇO, TEMPO E  
IMAGINAÇÃO NA NARRATIVA DE ITALO  
CALVINO**

Brasília – DF

2018

**NATHÁLIA GUEDES DA SILVA**

***AS CIDADES INVISÍVEIS* E A MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE ESPAÇO,  
TEMPO E IMAGINAÇÃO NA NARRATIVA DE ITALO CALVINO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit), da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura. Linha de pesquisa: Textualidades: da escrita à leitura

Orientadora: Profa. Dra. Fabricia Wallace Rodrigues

Brasília – DF

2018

NATHÁLIA GUEDES DA SILVA

***AS CIDADES INVISÍVEIS E A MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE ESPAÇO,  
TEMPO E IMAGINAÇÃO NA NARRATIVA DE ITALO CALVINO***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit), da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura. Linha de pesquisa: Textualidades: da escrita à leitura

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Fabricia Wallace Rodrigues – PósLit (UnB)  
(orientadora)

---

Profa. Dra. Anna Herron More – PósLit (UnB)  
(examinadora interna)

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro – PPGCom-FAC (UnB)  
(examinador externo)

---

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho – PósLit (UnB)  
(suplente)

Brasília, 19 de março de 2018

*A Deus.  
Aos meus pais.  
Ao Diego.  
Ao Allan.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser minha força, luz e razão em toda essa jornada.

À minha mãe Wilma, especialmente, por me presentear com infinitos livros, desde a infância, e criar meu gosto pela leitura; por estar presente em todas as fases da minha formação acadêmica; por me apoiar em todas as circunstâncias e me incentivar, diariamente, a alcançar meus sonhos.

Ao meu pai Rônio, por me levar de bicicleta todos os dias ao jardim de infância; por sempre me acalmar em épocas de prova; por me mostrar a importância da disciplina e da persistência.

Ao meu irmão Diego, por acreditar em mim mais do que eu mesma; pelos ensaios para a entrevista oral da seleção do mestrado; por ser minha inspiração, meu porto seguro e me ensinar a ser uma pessoa melhor a cada dia. Sem ele nada disso seria possível.

Ao meu amor Allan, por ter lido *As cidades invisíveis* para mim no começo do namoro; por ser incrivelmente paciente e doce durante esse tempo; por me apoiar até quando eu não sabia mais por onde ir; por ser meu companheiro de todos os dias. Por ser mi amor.

À Profa. Dra. Fabricia Wallace, minha orientadora e inspiração, por me acolher tão bem; por todo carinho, dedicação e paciência durante as orientações no Café das Letras; por me ensinar a fazer da leitura literária uma leitura do mundo.

Ao grupo de pesquisa “Poéticas da Memória”, por todas as dicas, sugestões e aprendizados durante as reuniões e seminários e a todos da Secretaria de Gestão Patrimonial que me apoiaram, em especial meu chefe Lucas, pela compreensão, e minhas amigas Bruna, Ruth e Muryel, pelo incentivo constante.

Aos amigos Sara e Daniel, pelos livros do Calvino, imprescindíveis para este estudo, à Letícia Oni, sempre disposta a me ouvir em todos os momentos, ao Paulo Lannes, por todo o apoio durante o mestrado.

Foi então que percebeu que não era o tempo que estava passando danado por ele, ele é que estava danado passando pelo tempo, como quem olha pela janela de um ônibus que está correndo pra frente, e por um minuto apenas, um cochilo, um nó no entendimento, ou algo parecido, tem a impressão de que o ônibus está parado e é a estrada que está correndo para trás.

Adriana Falcão

## RESUMO

Italo Calvino, em *As cidades invisíveis*, desperta no imaginário de seu leitor infinitos tempos e espaços proporcionados por cada cidade narrada pelo viajante Marco Polo ao imperador Kublai Khan. Partindo de um encontro marcado na História (durante anos, Marco Polo foi embaixador de Kublai no Império Mongol), Calvino estrutura uma narrativa encadeada por pequenos textos formados pelos relatos de viagem de Marco Polo e os diálogos entre o imperador e o viajante. As cidades, ao todo 55, todas com nomes femininos e divididas em grupos, são construídas em uma geografia que desafia os mapas do império e os conceitos tradicionais de tempo e espaço. Sendo assim, este estudo propõe identificar a relação dessas cidades com a memória, especificamente de que maneira o espaço dialoga com a memória, como se desenvolve a relação do tempo com o trabalho memorial e de que forma acontece o deslocamento do passado, presente e futuro neste texto literário. A partir da análise dos relatos de viagem em que mais se destacam os temas sobre tempo, espaço, imagem, imaginação, imaginário e sonho e com base nas obras teóricas de Paul Ricoeur, Henri Bergson, Aristóteles, Platão, Edmund Husserl, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Benedito Nunes e o próprio Calvino, propõe-se uma teoria da memória através das *Cidades invisíveis*, em que espaço, tempo e imaginação são compreendidos como eixos norteadores da memória na narrativa literária.

**Palavras-chave:** Cidades invisíveis; Italo Calvino; memória; espaço; tempo; imaginário; imaginação.

## ABSTRACT

Italo Calvino, in *Invisible Cities*, awakens in the imagination of the reader infinite times and spaces provided by each city narrated by the traveler Marco Polo to the emperor Kublai Khan. Starting from a milestone meeting in History (for years, Marco Polo was ambassador of Kublai in the Mongol Empire), Calvino structures a narrative chained by small texts formed by the travel reports of Marco Polo and the dialogues between the emperor and the traveler. The cities, all 55, all with feminine names and divided into groups, are built on a geography that challenges the maps of the empire and the traditional concepts of time and space. This study proposes to identify the relationship of these cities to memory, specifically how space dialogues with memory, how the relation of time with the memorial work develops and how the displacement of the past, present and future happens in this literary text. Based on the analysis of travel stories in which themes such as time, space, image, imagination, imagination and dream stand out, and based on the theoretical works of Paul Ricoeur, Henri Bergson, Aristotle, Plato, Edmund Husserl, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Benedito Nunes and Calvino himself, this study proposes a theory of memory through the *Invisible Cities*, in which space, time and imagination are understood as the guiding axes of memory in the literary narrative.

**Keywords:** Invisible cities; Italo Calvino; memory; space; time; imaginary; imagination.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
QUADROS.....	14
CAPÍTULO I – ESPAÇO E MEMÓRIA.....	19
1.1 Teoria do espaço em Ricoeur: espaço habitado e espaço vivido .....	20
1.2 O espaço heterotópico: uma análise de Foucault .....	28
1.3 O espaço literário: a cidade invisível.....	35
CAPÍTULO II – TEMPO E MEMÓRIA.....	39
2.1 Memória do passado: uma visão aristotélica .....	40
2.2 Memória do futuro? Uma possível abordagem bergsoniana .....	50
2.3 O tempo e a memória nas <i>Cidades</i> .....	56
CAPÍTULO III – IMAGINAÇÃO, IMAGEM, LEMBRANÇA: UMA FENOMENOLOGIA DA MEMÓRIA .....	74
3.1 Memória e Imaginação .....	75
3.2 Fenomenologia da memória.....	77
3.3 Lembrança e imagem.....	88
3.3.1 Lembrança-pura e lembrança-imagem.....	91
3.4 O imaginário, o sonho, a imagem.....	92
3.5 A cilada do imaginário.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

## INTRODUÇÃO

A obra *As cidades invisíveis*<sup>1</sup>, de Italo Calvino, publicada pela primeira vez em 1972, tece, aos poucos, um imaginário múltiplo, multifacetado, sistêmico e complexo de cidades descritas por Marco Polo ao imperador Kublai Khan. Como Sherazade, em *Mil e uma Noites*, Marco prende Khan (e o leitor) pela palavra, por meio de uma narrativa construída pela memória e que interage com as noções de tempo e espaço, projetando imagens minuciosas e trançando uma espécie de metanarrativa, que apresenta infinitos lugares por meio do tempo e do espaço. A leitura e a análise da obra serão feitas a partir de estudos sobre memória, tempo, espaço, imagem e imaginação na narrativa. Desse modo, define-se como questão-problema a relação da memória com a literatura: em que medida é possível sistematizar uma teoria da memória baseada nas “cidades-emblema” da obra de Calvino. Para tanto, será empreendida uma discussão acerca de tempo, espaço e imaginação enquanto eixos norteadores da memória.

De início, estruturar uma teoria da memória que se sustente por três eixos (espaço, tempo e imaginação) pode parecer ser uma tarefa de mera identificação (em quais eixos ou temas se “encaixa” cada cidade). Entretanto, quando se fala em *Cidades invisíveis*, é necessário considerar que apenas um grupo de cidades, como *As cidades e os olhos* ou *As cidades e as trocas*, já possui, em seu cerne, conteúdo suficiente para uma análise literária extensa (o caráter fragmentário do espaço, o deslocamento do corpo em relação a determinadas localizações, a sobreposição de espaços, o espelhamento de espaços, a relação entre literatura e arquitetura, a distensão do tempo, a questão da imagem nas cidades, a construção da lembrança, a lembrança compartilhada, o sonho, a memória que é preenchida pela imaginação).

Acerca da obra: Marco Polo, conhecido como “o maior viajante de todos os tempos”, conta as histórias de 55 cidades (todas com nomes de mulheres) ao imperador mongol Kublai Khan, primeiro governante não chinês a governar a China (viveu entre 1215 e 1294 e era neto de Gengis Khan). As cidades surgem, portanto, de um diálogo que de fato existiu: Marco Polo, viajante e grande explorador do século XIII, foi muito

---

<sup>1</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Companhia das Letras, 1ª ed., 1990.

conhecido por ser um dos primeiros ocidentais a fazer a “Rota da Seda” – um conjunto de rotas que se interligavam pela Ásia do Sul, realizando comércio de seda entre o Oriente e a Europa. Não se sabe ao certo quando a Rota foi originada, mas acredita-se que tenha ocorrido por volta do oitavo milênio antes de Cristo. Marco Polo teria sido um dos primeiros europeus (juntamente com seu pai Niccolo e seu tio Matteo) a percorrer a Rota da Seda com destino à China. Em sua passagem pela Ásia Oriental, o viajante encontrou o imperador Kublai Khan. O imperador mongol não só recebeu o navegador, como também o contratou. Marco Polo trabalhou para o Grande Khan como uma espécie de “embaixador” do império durante 17 anos. Desse encontro nasce o ponto de partida de Calvino: o diálogo fantástico entre o explorador e o imperador, o autor e o leitor, a memória e a literatura.

Neste estudo, a discussão sobre o espaço está amparada principalmente na teoria de Paul Ricoeur e encontra-se no Capítulo 1. Nele, é construída, a princípio, uma apresentação de como Ricoeur compreende o espaço relacionando-o ao ato de narrar e, conseqüentemente, à memória. Nessa perspectiva, espaço e memória estão intimamente ligados e Ricoeur, pensando em uma divisão de espacialidades de acordo com o ato de narrar, categoriza dois tipos de espaço: o espaço habitado, que sugere a alternância entre repouso e movimento de um corpo (esse espaço também é marcado pela ideia de construção, de ato arquitetural) e o espaço vivido, marcado pela experiência com o passado e com a narrativa em si. Na sequência, visando uma compreensão mais contemporânea acerca do espaço, é considerada a formulação de espaço heterotópico com base na teoria de Michel Foucault. Toda a análise sobre espaços utópicos, em oposição a espaços heterotópicos, é realizada conforme os princípios elencados por Foucault e em conjunto com a análise literária de algumas cidades que possuem as características dos espaços citados por Foucault. Nessa discussão, também há a ideia de espaço formulada por Gaston Bachelard, citado por Foucault e fundamental para um entendimento do espaço dentro da narrativa literária. Por fim, é abordada a função do espaço especificamente nos gêneros literários e de que modo ele aparece no conto e no romance.

No Capítulo 2, é trabalhada a questão do tempo na narrativa literária. Em um primeiro momento, discute-se a os dois conceitos de tempo que Paul Ricoeur apresenta (ambos relacionados ao ato de narrar): de um lado, o tempo de Aristóteles, marcado pela uniformidade, pela sucessão; do outro, o tempo de Santo Agostinho, destacado pelo caráter de aporia, de distensão, de deslocamento. Ricoeur recorre à Aristóteles para

afirmar a impossibilidade de separar a experiência temporal do ato de narrar e a Santo Agostinho para considerar a experiência paradoxal da percepção da passagem do tempo. Em um segundo momento, este estudo caminha para uma teoria mais agostiniana e menos aristotélica; para isso, é considerado o pensamento de Henri Bergson, no qual a ideia de passado no presente e de “atualização” do passado pode ser encontrada frequentemente no ato de narrar e no conceito de “duração”, criado por Bergson e imprescindível para a compreensão da experiência temporal na obra de Calvino. Com o fim de fundamentar no texto literário as teorias comentadas, ao fim do Capítulo 2, é feita uma análise das cidades que desenvolvem com mais destaque a temática temporal.

Já no Capítulo 3, apresenta-se a imaginação como terceiro eixo que constrói uma possível teoria da memória em *Cidades invisíveis*. Para um ponto de partida, a relação entre imaginação e memória é discutida também a partir do pensamento de Paul Ricoeur. Neste capítulo, a fenomenologia da memória e os conceitos de *eikon*, lembrança, *mneme*, *anamnesis* são pensados com foco na relação entre memória e imaginação. Nesse processo, é levada em conta a filosofia de Husserl citada por Ricoeur e sua contribuição para uma fenomenologia da memória (tal percurso fenomenológico de Ricoeur passa, do mesmo modo, por Santo Agostinho e John Locke). Em seguida, é abordada a questão da lembrança e da imagem e de que modo as duas categorias dialogam com os termos *bild* e *phantasie*, importantes para o entendimento de lembrança e ficção. Na sequência, é estudada a presença do sonho, do imaginário e da imagem nas cidades e de que maneira participam ativamente do trabalho memorial e dos relatos de viagem. Por fim, a cidade do imaginário é colocada como um questionamento acerca da confiabilidade da memória.

Em *As cidades invisíveis*, ultrapassando as fronteiras entre realidade e ficção, Calvino vai além e imagina “entre-lugares”, construídos pela palavra e projetados através de intertextualidade, extrapolando e subvertendo definições de gêneros literários (a obra pode ser compreendida como um conjunto de fábulas, um compilado de contos ou pequenos textos, um romance, pela sequência da narrativa, ou “apólogos-poema” como o próprio Calvino a define). Assim como a memória, as descrições e imagens projetadas por Marco Polo se fundem ao imaginário, preenchendo lacunas que deixam o aspecto particular e alcançam o universal. Marco não narra apenas cenários, mas abre um horizonte (não linear, não contínuo) sobre nossa relação com o espaço, com o tempo e, sobretudo, com a palavra. A obra é dividida em nove capítulos e as cidades em onze grupos ou temas: as cidades e a memória; as cidades e o desejo; as cidades e os

símbolos; as cidades delgadas; as cidades e as trocas; as cidades e os olhos; as cidades e o nome; as cidades e os mortos; as cidades e o céu; as cidades contínuas; e as cidades ocultas. Além de capítulos, cada grupo de cidades é numerado sequencialmente (os grupos vão se repetindo ao longo da obra), de uma maneira cíclica.

A cada *cidade invisível* encontraremos inúmeras: cidades mortas, enterradas, sonhadas, duplicadas, triplicadas, centrais, periféricas, inacabadas, demolidas, submersas, suspensas. A partir dessas temáticas e de acordo com o que circunda em cada cidade, teceremos uma teoria da memória por meio da literatura.

Acerca da análise do *corpus* literário, não serão analisadas todas as 55 cidades, mas sim as que mais demonstram um trabalho com o espaço, o tempo e a imaginação. Diante disso, com o fim de auxiliar quais temas aparecem mais em cada cidade, foi criada uma divisão que contempla as três categorias que constituem os capítulos e o fio condutor desta pesquisa (espaço, tempo e imaginação). Dessa maneira, foram estruturados dois quadros: o primeiro quadro com base em uma divisão por “palavras-chave”, nem todas presentes explicitamente no texto de Calvino, mas que resumem de certa forma o grupo semântico da descrição da cidade analisada; o segundo quadro com base no tema dominante em cada cidade (espaço, tempo, imaginação), sendo que uma cidade pode possuir mais de um tema dominante elencado (como Isidora por exemplo, que aparece, simultaneamente, nas temáticas do tempo e da imaginação). Os quadros foram pensados como uma forma de elencar as principais características de cada cidade e construir uma análise mais sólida dos temas que se relacionam com a memória.

Pode-se notar que o conceito de memória que Italo Calvino acaba forjando passa pela ideia de deslocamento do viajante de um ponto a outro (espaço), pela sobreposição e “mistura” de passado, presente e futuro (tempo) e pelo trabalho constante com imagens e fragmentos de sonhos no decorrer da narrativa (imaginação). Tais categorias, como tempo, espaço e imaginação se bifurcam em outras e se ramificam em ideias que nos remetem ao que entendemos por ficção, realidade, lembrança, esquecimento, imaginário, memória. Para melhor compreensão do texto e com o fim de evitar a repetição do título da obra em estudo, a partir do primeiro capítulo optamos por abreviar o título *As cidades invisíveis* por *As cidades*. Analisaremos *As cidades* a partir do entendimento da literatura como memória, do fazer literário como produtor da memória e da narração enquanto uma atividade ficcionalizadora

## QUADROS

### QUADRO 1 – Separação das temáticas principais por cidade

Com o objetivo de analisar cada cidade individualmente e, do mesmo modo, apresentar as palavras-chave que nos levam a pensar em memória na narrativa de Calvino, o quadro seguinte considera a frequência de palavras de um mesmo grupo semântico e que de alguma forma remetem à ideia de memória, trazendo assim o espaço, o tempo e a imaginação como constantes no ato de recordar e descrever.

TEMÁTICAS DA MEMÓRIA	
Diomira	<b>Imaginação, passado</b>
Isidora	<b>Tempo, desejo, sonho, juventude, recordações</b>
Doroteia	<b>Passado, presente, futuro</b>
Zaíra	<b>Espaço, passado, distância, medidas</b>
Anastácia	<b>Desejos, lugares, forma</b>
Tamara	<b>Imagens, símbolos, lugares, registros</b>
Zora	<b>Esquecimento, imagem, recordação, memória, espaço, memorização, itinerário, deslocamento</b>
Despina	<b>Imaginação, imagem, distância</b>
Zirma	<b>Memória, imagem na mente, retorno, redundância, repetição</b>
Isaura	<b>Invisibilidade, visibilidade, paisagem, profundidade</b>
Maurília	<b>Cartões-postais, mudanças, saudades, novo <i>versus</i> velho</b>
Fedora	<b>Possível futuro, transformação, desejo, imaginação, ficção, simultaneidade</b>
Zoé	<b>Dúvidas, diferenças, figuras, formas, imagens, símbolos</b>
Zenóbia	<b>Combinação de elementos do modelo inicial, mutações, mudanças, desejos</b>
Eufêmia	<b>Histórias, recordações, viagem, deslocamentos, trocas</b>
Zobeide	<b>Novelo (gira em torno de si mesma), sonho, imaginário coletivo, sonho <i>versus</i> real</b>
Ipásia	<b>Símbolos, imagem, linguagem, passagem</b>
Armila	<b>Inacabado, demolido, resistência</b>
Cloé	<b>Encontros, sonhos, fantasmas, ficção</b>

Valdrada	<b>Reflexo, espelho, imagem, esquecimento, instantes</b>
Olívia	<b>Discurso, metáfora, movimento, tempo</b>
Sofrônia	<b>Fixo <i>versus</i> provisório, dias, meses, recomeço, efêmero, substituível</b>
Eutrópia	<b>Passagens, mudanças, trocas, multiplicidades, substituições, repetição</b>
Zemrude	<b>Olhar, recordação, forma, perspectiva</b>
Aglaura	<b>Imagem, apagamento, imaginação, lembrança</b>
Otávia	<b>Espaço, passagem, suspensão, teia</b>
Ercília	<b>Fios, emaranhado, teias, ruínas, abandono</b>
Bauci	<b>Distância, ausência, suspensão, terra <i>versus</i> ar, altitude</b>
Leandra	<b>Deuses (Lares e Penates), mudanças, transição, provisoriedade, pertencimento, recordações</b>
Melânia	<b>Diálogos intermináveis, simultaneidade, troca de papéis</b>
Esmeraldina	<b>Espaço, zigue-zague, sobreposição, entrecruzamento, novos itinerários, trajetos, caminhos, trilhas</b>
Fílide	<b>Pontes, barcos, percurso, espaço, pontos suspensos no vazio, localização</b>
Pirra	<b>Imaginação, expectativa, esquecimento, figura imaginada, ofuscamento, fragmento, recordação</b>
Adelma	<b>Mundo dos sonhos, semelhanças, fisionomias, expressões, rostos, multidões, reconhecimento, recordação</b>
Eudóxia	<b>Desenhos, figuras, proporções, imagem, reflexo</b>
Moriana	<b>Avesso, lado de fora, fuligem, ferrugem, repertório de imagens, extensão, multiplicação de imagens</b>
Clarisse	<b>Degradação, deterioração, obsolescência, renascimento, fragmentos, reconstrução, mistura de objetos que se deslocam em um determinado espaço</b>
Eusápia	<b>Cópia, identidade, cópia da cópia, semelhanças. Cidades gêmeas, cópia <i>versus</i> original, ilusório <i>versus</i> real</b>
Bersabeia	<b>Imagem, imaginação, verdadeiro <i>versus</i> falso, projeções, fragmentos, espaço</b>

Leônia	<b>O novo e o velho, obsolescência, reciclagem, acumulação de coisas do passado, ato de desprender-se do antigo, do envelhecido</b>
Irene	<b>Mudança, distância, proximidade, efemeridade, multiplicidade, espaços multiplicados</b>
Argia	<b>Espaço, lugares, fendas, raízes (cidade de terra), deserto</b>
Tecla	<b>Construção, plano, projeto, destruição, tempo</b>
Trude	<b>Repetição, reconhecimento, semelhanças, sensação de reencontro</b>
Olinda	<b>Ampliação e dilatação do espaço, novos espaços, o velho que é perceptível no novo</b>
Laudômia	<b>Compressão e desproporcionalidade do espaço (três cidades em uma só, a dos vivos, a dos mortos e a dos não nascidos), imaginação, preocupação com as memórias de si</b>
Perízia	<b>Localização, mapas, planos falhos</b>
Procópia	<b>Espaço limitado, comprimido (cidade superlotada)</b>
Raíssa	<b>Simultaneidade de sentimentos, a cada segundo a cidade contém outra cidade</b>
Ândria	<b>Calendário, localização, mapas, imobilidade no tempo, cadeia de mudanças, inovação, recordação</b>
Cecília	<b>Espaço (que separa uma cidade da outra), continuidade e sobreposição dos espaços (espaços que se misturam,</b>
Marósia	<b>Tempo, velho século <i>versus</i> novo século, transformação constante, transfiguração</b>
Pentesileia	<b>Espaço, cidade infinita, sem começo, meio ou fim, lado de dentro ou de fora, sem fronteiras</b>
Teodora	<b>Recordação, proliferação de insetos e posterior fauna extinta, estabelecimento da ordem, imaginação</b>
Berenice	<b>Imagem e tempo, cidade dos justos e injustos, várias cidades dentro de uma em uma sucessão no tempo</b>



**QUADRO 2 – Separação das cidades por tema dominante (tempo, espaço, imaginação)**

Com o fim de identificar qual tema (espaço, tempo, imaginação) se destaca mais em cada cidade, o quadro a seguir apresenta as cidades classificadas por temas (uma cidade pode aparecer mais de uma vez, por apresentar mais de uma temática), apontando os três temas dominantes para uma teoria da memória na narrativa literária de Calvino.

<b>TEMÁTICAS DA MEMÓRIA</b>		
<b>ESPAÇO</b>	<b>TEMPO</b>	<b>IMAGINAÇÃO</b>
Doroteia	Isidora	Diomira
Zaíra	Doroteia	Isidora
Tamara	Zaíra	Anastácia
Zora	Zora	Despina
Despina	Maurília	Zirma
Isaura	Eufêmia	Fedora
Fedora	Sofrônia	Zenóbia
Zoé	Melânia	Zobeide
Zenóbia	Fílida	Cloé
Ipásia	Adelma	Olívia
Armila	Clarisse	Aglaura
Valdrada	Leônia	Ândria
Sofrônia	Tecla	Moriana
Eutrópia	Olinda	Eusápia
Zemrude	Zemrude	Bersabeia
Aglaura	Ândria	Trude
Otávia	Marósia	Eudóxia
Ercília	Berenice	Laudômia
Bauci		Raíssa
Leandra		Teodora

<b>Esmeraldina</b> Fílde Clarisse Irene Olinda Perínia Procópia Cecília Pentesileia		<b>Berenice</b>
---	--	-----------------

## CAPÍTULO I – ESPAÇO E MEMÓRIA

Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá.

Italo Calvino

Em uma primeira reflexão, é preciso entender como se compreende a questão do espaço no texto literário de Calvino e porque ele, além do tempo e da imaginação, foi escolhido como eixo norteador de uma possível teoria da memória. A questão espacial é constante e central em *As Cidades*. Entretanto, como se dá a noção de espaço na literatura? Como esse conceito se desenvolve na teoria literária? Inicialmente, o termo “espaço” sempre é citado nos estudos de criação literária, seja nas análises do conto, a novela, do romance. No caso, nas *idades* existe uma indefinição na identificação de gêneros: não se sabe ao certo se a obra se constitui de uma coletânea de contos, poemas ou até mesmo um romance. Apesar da leitura das cidades poder se dar, de certa forma, individualmente (uma cidade por vez, sem necessariamente se relacionar com as outras ou as cidades como contos), é importante compreender que cada cidade forma uma espécie de “capítulo” na obra e que, ao uni-los, juntamente com os diálogos entre Marco e Kublai nos intervalos entre as descrições das viagens, tem-se uma narrativa sequenciada. Esse “compilado” de cidades, no qual cada uma conta uma história, muito se assemelha à estrutura da obra *As mil e uma noites*, não só pela construção de “uma história dentro da história”, mas pela tessitura da narrativa: a obra começa com uma descrição de como se dão as conversas entre Kublai Khan e Marco Polo e, na sequência, vêm os relatos das cidades (aqui denominaremos também tais histórias como relatos de viagem), separadamente, intermediados pelos questionamentos do imperador e as reflexões de Marco Polo.

O explorador, na tentativa de descrever o território administrado pelo imperador, acaba por revelar a fragilidade do império e a impossibilidade de narrar totalmente os espaços percorridos durante suas viagens. Na tentativa falha e permanente de compreender seu território, o Grande Khan preenche espaços vazios a partir das cidades de Marco Polo, criando, dessa maneira, suas próprias cidades, seus próprios espaços.

A narrativa de Italo Calvino surge, então, marcada pelo mesmo tom das fábulas de Sherazade – em um misto de oralidade e memória, como pode ser percebido no trecho abaixo:

(...) é o desesperado momento em que se descobre que este império, que nos parecia a soma de toda as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso centro, 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 desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino ao ponto de evitar as mordidas dos cupins. (CALVINO, 1990, p. 9)

A oralidade e a memória se apresentam, no caso do trecho citado, na importância dos relatórios de Marco Polo para Kublai: é a partir deles (oralidade) que o imperador vê uma possível saída para distinguir os espaços de seu território. O império em ruínas que se deteriora à medida que Kublai tenta alcançá-lo, por meio dos relatos de Marco Polo, se coloca como um território em decadência, vulnerável e falho, no qual os espaços que não puderam ser conhecidos pessoalmente são agora descobertos pela narrativa.

Seguindo o pensamento de Calvino, que definiu a obra como “apólogos-poema” (tendo em vista a sequencialidade presente no gênero “apólogo”, geralmente em prosa e marcado pela força da imaginação), é que analisaremos o papel ou a função que o espaço exerce nesta narrativa.

### **1.1 Teoria do espaço em Ricoeur: espaço habitado e espaço vivido**

Para um ponto de partida, Paul Ricoeur, referência nos estudos sobre a memória, ao falar do “espaço habitado”, em *A memória, a história, o esquecimento*<sup>2</sup>, afirma que a espacialidade, assim como a temporalidade, é intimamente ligada ao ato de narrar. Comparando a memória à historiografia (em um sentido de registro escrito da História, estudo crítico e descritivo da História ou ciência da História), o destino do espaço é atrelado ao do tempo: “ao passar da memória à historiografia, mudam de signo conjuntamente o espaço no qual se deslocam os protagonistas de uma história narrada e

---

<sup>2</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

o tempo no qual os acontecimentos narrados se desenrolam” (RICOEUR, 2007, p. 156). Ou seja, conforme acontece a narração, espaço e tempo são alterados: os protagonistas percorrem variações de espaço e de tempo. Essa dupla mutação, assim definida por Ricoeur, traz a ideia da espacialidade corporal e a espacialidade ambiental. A primeira é caracterizada pelo deslocamento do corpo em um determinado espaço; a segunda, pela composição do ambiente. Tempo e espaço, nessa perspectiva, se relacionam intrinsecamente com oralidade e escrita:

É em conjunto que o aqui e o lá do espaço vivido da percepção e da ação e o antes do tempo vivido da memória se reencontram enquadrados em um sistema de lugares e datas do qual é eliminada a referência ao aqui e ao agora absoluto da experiência viva. O fato dessa dupla mutação poder ser correlacionada com a posição da escrita relativamente à oralidade é confirmado pela constituição paralela de duas ciências, a geografia de um lado, secundada pela técnica cartográfica (...) e do outro a historiografia. (RICOEUR, 2007, p. 156)

Ao falar de espaço vivido, Ricoeur cita o “antes”, ligado às experiências memoriais. A escrita, por um lado, segue a direção do registro, na tentativa de mapear os espaços e a historiografia, por sua vez, tem como proposta sistematizar a oralidade, o que é narrado sobre acontecimentos passados. As espacialidades corporal e ambiental são apresentadas como inerentes à evocação da lembrança e aparecem nessa discussão como um fruto da relação do espaço com a memória. Lembranças de espaços como casa ou de lugares conhecidos em viagens podem explicar como a memória íntima se torna memória compartilhada para depois se transformar em memória coletiva. Esse processo que vai do particular ao universal constitui, segundo Ricoeur, uma “fenomenologia do local” ou “do lugar”: os dois tipos de espaço (corporal e ambiental) se vinculam e criam uma memória do espaço que se ressignifica como “algo a ser buscado” ou lugar/local a ser alcançado. Ricoeur cita Edward S. Casey, um dos estudiosos que contempla a questão do espaço relacionado aos fenômenos mnemônicos, para apresentar um questionamento de como se compreende os lugares a partir do deslocamento do corpo. Para exemplificar melhor o trajeto do viajante e a influência do ato de “deslocar-se” para a construção da memória, Ricoeur inclusive menciona a viagem de Ulisses, personagem da *Ilíada* e da *Odisseia*:

Embora o título referido sugira alguma nostalgia desejosa de “repor as coisas em seus lugares” trata-se de toda uma aventura de um ser de

carne e osso que, como Ulisses, está tão completamente em seu lugar junto aos sítios visitados quanto no retorno à Ítaca. A errância do navegador não clama menos por seus direitos que a residência do sedentário. Claro, meu lugar é ali onde está meu corpo. Mas colocar-se e deslocar-se são atividades primordiais que fazem do lugar algo a ser buscado. Seria assustador não encontrar nenhum. A inquietante estranheza ligada ao sentimento de não estar em seu lugar mesmo em sua própria casa nos assombra, e isso seria o reinado do vazio (...). Para dizer a verdade, é sempre possível, e frequentemente urgente, deslocar-se com o risco de ser esse passageiro, esse caminheiro, esse passeador (...). (RICOEUR, 2007, p. 158)

O título nostálgico a que Ricoeur se refere é a obra *Getting Back into Place*, de E. S. Casey. Nela é discutida o papel do espaço e como ele dialoga com a ideia de pertencimento. Esse reinado do vazio pode ser justamente do que o Grande Khan deseja se distanciar: o que o imperador busca é conhecer seu território mesmo que de maneira forjada; apenas a possibilidade de “não estar em seu lugar” em seu próprio império o assusta e é Marco Polo, o caminheiro, o passageiro, seu embaixador oficial, que cumpre a função de trazer para Kublai o domínio do espaço reinado, atendendo com urgência (dado que Kublai Khan se encontra em seu últimos anos de vida) a demanda do imperador em (re)conhecer esses lugares. Cada cidade é um esboço metafórico para compreender o que não se pôde alcançar ou remediar. A exploração do espaço firma-se como ponto primordial para o início de uma compreensão do todo ambiental e de si mesmo. Entretanto, em *As Cidades*, o corpo, em relação ao espaço, deixa de ser um ponto de referência absoluto de localização, pois o que comanda a narrativa não é apenas o deslocamento de Marco Polo por vários espaços, mas sim a narração de cada um deles e como Kublai os constrói a partir dos relatos. Para compreender melhor essa tipologia corpórea do espaço, é necessário apontar que Ricoeur, citando *Poética do Espaço*<sup>3</sup> e pensando na exploração da casa (*do porão ao sótão*, capítulo da obra de Bachelard) fala de espaço habitado conforme as dimensões corpóreas: a alternância de repouso e movimento é que denomina o ato de habitar. Aqui surge o contraste entre espaço vivido e espaço público: entre os dois está o espaço geométrico. Para Ricoeur, o ato de habitar pressupõe o ato de construir. O espaço geométrico em composição com o espaço corporal, teriam, então, como resultado a arquitetura (uma junção do construir ao habitar). É com esse raciocínio que se constrói a relação entre arquitetura e narrativa.

---

<sup>3</sup> BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Em uma visão ricoeuriana, o ato de construir pode equivaler-se ao ato de narrar: o tempo narrado e o espaço construído, na composição de um enredo, não se reduzem a frações, medidas do tempo “universal” (ou físico, cronológico, exterior) nem ao “espaço dos geômetras”; na dimensão do ato de narrar, tempo e espaço possuem as duas configurações: o espaço construído é também geométrico, mensurável, da mesma forma que o tempo narrado também pode perpassar o tempo cósmico (Ricoeur dá essa denominação ao tempo marcado pelo “natural” ou cosmos; o tempo exterior) e o tempo fenomenológico, interior, subjetivo (os diferentes conceitos de tempo e suas relações com a narrativa literária serão abordados com mais profundidade no Capítulo 2 deste estudo). Ou seja, narratividade e arquitetura, no sentido de construção, se relacionam conjuntamente no conceito de espaço de Ricoeur, como se pode compreender no seguinte trecho:

Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material. Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narratividade impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que se melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. (RICOEUR, 2007, p. 159)

A duração a que Ricoeur se refere é a temporal; já dureza remete às construções em si em determinados espaços, para o ato de habitar. Há, nesse sentido, uma metáfora: cada edifício, como uma narrativa, está inserido em um contexto maior, a saber: a cidade, aqui apresentada como intertextualidade. A construção do novo propõe uma quebra da repetição na cidade, assim como os relatos de Marco Polo quebram com a tradição de um império em decadência para dar lugar a cidades jamais imaginadas ou conhecidas por Kublai. O ato de narrar, nessa perspectiva, se associa ao ato de construir: nas *Cidades*, Marco Polo ao contar seu trajeto e os eventos de cada cidade pela qual passou, constrói para Kublai diferentes espaços. Em tempo, é preciso levar em conta que a intertextualidade que as cidades apresentam vai além de um espaço geométrico. Uma das cidades do grupo *As cidades e os símbolos*, chamada Tamara, exemplifica muito bem essa questão:

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, 1990, p. 18)

O olhar do viajante lê as ruas de Tamara; a narratividade que a cidade tem em si propõe a Marco Polo conhecê-la por meio do que a cidade tem a dizer. A cidade se dá a ver (e a visibilidade é uma constante nas cidades) e a ler, de modo que é possível interpretá-la não a partir de uma visão autônoma, mas de uma definição de como a própria cidade se constrói: aqui não é o viajante que reina no discurso, mas a construção material da cidade é que o direciona na interpretação. A partir dos espaços da cidade é que é feita a leitura de Tamara. Narratividade e construção se tornam cúmplices para que seja possível a compreensão da cidade, mesmo que tal entendimento se forme da repetição, das definições já estabelecidas.

Um segundo exemplo é a cidade Esmeraldina. Nela, há uma sobreposição de espaços e os mapas, na tentativa de descrevê-la, não são suficientes para demarcar suas partes. Esmeraldina é uma cidade aquática, formada por uma rede de canais e de ruas descontínuas. Os trajetos nunca se dão em linha reta, mas sim em ziguezague, fazendo com que sejam inúmeros os caminhos entre um ponto e outro. Esmeraldina é o contrário de Tamara no sentido de “repetição”: enquanto em Tamara o discurso é mantido, em Esmeraldina a renovação é frequente: “Combinando segmentos dos diversos percursos elevados ou de superfície, os habitantes se dão o divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares” (CALVINO, 1990, p. 83). A narratividade em Esmeraldina é constante: a cidade apresenta inúmeros percursos que podem levar aos mesmos espaços. A construção provoca, nesse caso, diferentes experiências e a descrição de como Marco Polo compreende a cidade é criada a partir da dificuldade em se mensurar os espaços de Esmeraldina. A impossibilidade da fixação da cidade no papel é colocada novamente pelo viajante e Esmeraldina é definida não pelos mapas, mas pela infinitude de percursos por suas pontes e canais.

Uma terceira cidade que, do mesmo modo, apresenta a ideia de deslocamento em determinado espaço e dialoga com o ato arquitetural como construtor de uma narrativa é Fílide. Em Fílide, também caracterizada por pontes (ao habitante também é oferecida a oportunidade de criar diferentes caminhos para chegar ao mesmo ponto), Marco Polo faz a afirmação de que “milhões de olhos erguem-se diante de janelas (...) e



é como se examinassem uma página em branco” (CALVINO, 1990, p. 86). A relação da cidade com a linguagem escrita ou com o registro no papel persiste: ao passo que se conhece cada cidade, é como se houvesse a possibilidade de preencher lacunas. A experiência do viajante em determinados espaços pode proporcionar, nesse sentido, a criação de uma narrativa, seja ela sobre a própria cidade ou sobre si mesmo.

O deslocamento no espaço é uma questão frequente nas Cidades e também no pensamento de Ricoeur. Luis Antônio Umbelino, em seu artigo intitulado *Espaço e narrativa em Paul Ricoeur*<sup>4</sup>, cita o *flanêur* para questionar a relação do tempo com o espaço e em que medida esse deslocamento dialoga com a construção da memória:

Ora, que aquela figura do *flanêur*, com a sua vivência de uma mistura entre “lugar” e “memória”, encerre um estudo onde a narratividade surge associada a um saber do espaço não poderia deixar de confrontar o leitor de Ricoeur com uma questão pouco habitual: a que ponto as relações entre tempo, narrativa, memória e história, centrais no contexto da obra monumental do filósofo de Valence, reclamam uma hermenêutica do espaço – melhor: a que ponto algo nessas relações reclama a via longa de uma hermenêutica do espaço que complete a interpretação da temporalidade através do arquitetural e do urbanístico, do geográfico e do histórico, do construído e reconstruído? (UMBELINO, 2011, p. 142)

Tal questionamento, direcionado também aos pares “lugar e memória”, narratividade e espaço” e “espaço e temporalidade”, além dos últimos citados no trecho, que se relacionam à interpretação da cidade e da arquitetura em si, se faz extremamente necessário neste estudo. Embora o personagem Marco Polo se distancie das características de um *flanêur* (considerando a dimensão política da amizade de Kublai e Marco Polo e a função de embaixador que o veneziano exerce no império) , suas narrações evocam também uma relação com as cidades: uma hermenêutica (no sentido de ciência da interpretação ou área da filosofia que estuda a teoria da interpretação) do espaço que compreende o tempo por meio da arquitetura, envolvendo não só a construção e reconstrução material, mas também a construção de um espaço *invisível* e emblemático que as cidades apresentam.

Para entender melhor como as *Cidades* demonstram um trabalho com o tempo e com o espaço, é preciso retomar o pensamento de Ricoeur sobre a marca do tempo na

---

<sup>4</sup> UMBELINO, Luis Antônio. *Espaço e narrativa em Paul Ricoeur*. Revista Filosófica de Coimbra, n.39, p. 141-162, 2011.  
Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/espaco\\_e\\_narrativa\\_em\\_p.ricoeur](http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/espaco_e_narrativa_em_p.ricoeur)>.

voz narrativa. Segundo a análise de Umbelino da teoria ricoeuriana, no momento em que se diz “eu estava lá”, é apresentado o registro do tempo na experiência da memória associada ao espaço: “o imperfeito gramatical dá-nos a medida do tempo passado assim a narrar; o advérbio marca o enraizamento espacial desse momento passado, assim ligando ao enraizamento espacial o carácter declarativo de uma memória que se inscreveu em lugares determinados” (UMBELINO, 2011, p. 145). Desse modo, o ato de narrar carrega em sua origem uma marca temporal (pretérita) e o advérbio (*lá*) registra uma localização, um espaço. O espaço vivido, propriamente humano e fruto de uma experiência indissociável do ato de narrar ao outro ou a si mesmo, em contraste com o espaço habitado se desdobra em um *terceiro espaço*, que se aproxima mais dos espaços abordados nas *Cidades* e do espaço vivido; em tempo, de maneira resumida, o espaço vivido surge em contraste com a concepção de espaço geométrico, matemático, uniforme, exterior, e diz respeito à experiência que temos com o espaço a partir das dimensões do corpo, da nossa corporeidade (e também do deslocamento do corpo em diferentes espaços). O espaço habitado também diz respeito ao corpo, porém ele se relaciona mais com o ato de construir, com o ato arquitetural. O *terceiro espaço* seria, então, uma mistura dos dois (vivido e habitado):

Como em relação ao tempo, será, para tanto, necessário fazer jogar produtivamente a aporia para encontrar um “terceiro espaço”: o espaço que nasce da mistura dos espaços referidos e que deve ser entendido como o espaço que, de facto, habitamos humanamente. E, para Ricoeur, este espaço que habitamos de modo humano não é senão o espaço desvendado pelo acto arquitectural de construção. (UMBELINO, 2011, p. 151)

Assim como o tempo é compreendido na medida em que é narrado ou que se associa à narrativa (a experiência temporal intrínseca ao ato de narrar será aprofundada no capítulo 2), é possível notar que a passagem do tempo ou a percepção de sua passagem se inscreve no espaço, fazendo com que o habitante (ou o viajante) pense a cidade a partir de seus espaços (construídos ou não) e do deslocamento entre eles.

Marco Polo, ao falar de uma cidade chamada Clarisse, indica o movimento dentro do espaço da cidade dos objetos pertencentes a ela:

Sabe-se com certeza apenas o seguinte: um certo número de objetos desloca-se num certo espaço, ora submerso por uma grande quantidade de novos objetos, ora consumido sem ser repostos; a regra é sempre misturá-los e tentar recolocá-los no lugar. Talvez Clarice

sempre tenha sido apenas uma misturada de bugigangas espedaçadas, pouco sortidas, obsoletas. (CALVINO, 1990, p. 100)

Nesse caso, os objetos a que Marco Polo se refere, gastos pelo tempo, caracterizados pela obsolescência, são parte de uma espécie de mosaico: a tentativa de colocá-los novamente em seu espaço, por mais que não seja o original (tendo em vista que alguns são novos e outros não existem mais e não possuem “substitutos”), aponta o processo de deslocamento dentro de Clarisse. Essas bugigangas fragmentadas formam, juntas, uma ressignificação da cidade. A narrativa trabalha em um mesmo nível: existe sempre a tentativa, mesmo que falha, de descrever (ou montar) cenários por meio da linguagem.

Ricoeur, em um artigo chamado *Arquitetura e Narratividade*<sup>5</sup>, publicado na Revista *Urbanism*, afirma que assim como os projetos urbanísticos e de arquitetura devem cumprir um papel de “refiguração” da experiência humana, no sentido de refigurar a ação humana no espaço, abrindo-o para interpretação e leitura, ou seja, a narrativa que uma cidade apresenta pode criar várias outras cidades partindo da inicial: “O mesmo é afirmar que o fim último do projecto architectural só se alcança quando o construído nos oferece a todos – a quem habita ou percorre a cidade – a ocasião de “ler e reler os nossos lugares de vida a partir do nosso modo [propriamente humano] de habitar” (RICOEUR apud UMBELINO, 2011, p. 158).

Tanto aos habitantes quanto a quem percorre a cidade é dada a possibilidade de leitura de diferentes espaços que se multiplicam; mesmo que o viajante afirme que Veneza pode ser a cidade que está implícita em todas as outras (pois em todas as descrições das cidades existe algo de Veneza segundo Marco Polo) e que nela reside seu ponto original, os espaços que o Grande Khan cria por meio do que Marco Polo narra são inúmeros:

O catálogo de formas é interminável: enquanto cada forma não encontra a sua cidade, novas cidades continuarão a surgir. Nos lugares em que as formas exaurem as suas variedades e se desfazem, começa o fim das cidades. Nos últimos mapas dos atlas, diluem-se retículos sem início nem fim (...). (CALVINO, 1990, p. 126)

---

<sup>5</sup> RICOEUR, Paul. *Architecture et narrativité*. Urbanisme, n.303, nov/dez 1998, pp. 44-51.

A infinidade de cidades que podem surgir a partir do discurso demonstra a insuficiência dos mapas para descrevê-las. A sobreposição, fusão, mistura de espaços indicam uma multiplicidade constante e levam a novas definições do que pode ser a espacialidade na narrativa literária. Dessa maneira, torna-se importante uma reflexão acerca da concepção contemporânea do espaço e em que medida ela se presentifica nas cidades invisíveis.

## 1.2 O espaço heterotópico: uma análise de Foucault

Michel Foucault, em sua conferência intitulada *Outros Espaços*<sup>6</sup>, realizada em 1967 e publicada pela primeira vez em 1984, aborda a problemática do espaço em uma outra perspectiva. Conforme Foucault, estaríamos na época do espaço: “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso.”<sup>7</sup> O espaço contemporâneo, depois de Galileu (a descoberta que a Terra girava em torno do Sol revelou um espaço infinito, pois o lugar de uma coisa não era mais a sua localização, mas o seu posicionamento de acordo com um referencial) foi dessacralizado, mas não de maneira prática. Ainda há uma sacralização secreta do espaço, seja a divisão entre espaço privado e público, espaço cultural e útil, espaço de lazer e de trabalho.

Foucault cita Gaston Bachelard como um estudioso fundamental para a reflexão contemporânea do espaço e esclarece que Bachelard estudava o espaço de dentro. Entretanto, é no de fora que Foucault está interessado. Segundo o filósofo, o espaço em que vivemos é heterogêneo: formado por utopias e heterotopias. As utopias seriam posicionamentos sem lugar real, ou seja, espaços irrealis; já as heterotopias seriam lugares reais, efetivos, localizáveis dentro de uma sociedade (justamente o contrário de utopias). Porém, entre a utopia e a heterotopia, existe o que Foucault vai chamar de “espelho”.

Podemos, nesse raciocínio, chamar as cidades descritas por Marco Polo de “cidades-espelho”: na medida em que são ficcionalizadas, tornam-se uma ponte para um tipo de realidade narrativa que simboliza o mundo. Partindo do texto literário, temos a

---

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Universitária Forense, 2005, p. 411 a 422.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 411.

cidade de Valdrada: uma é a Valdrada perpendicular sobre o lago e a outra é a Valdrada refletida de cabeça para baixo. A cidade é na verdade duas: “nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho” (CALVINO, 1990, p. 53).

O espelho é uma experiência mista, é um espaço irreal, ausente, mas que permite ao indivíduo se enxergar onde ele mesmo está ausente. No espelho, a visibilidade se torna virtual: me vejo onde não estou em uma espécie de efeito retroativo. O espelho se torna então uma heterotopia: ele reproduz o lugar real em que o indivíduo e tudo o que o envolve estão e reproduz um lugar também irreal, que passa por um ponto virtual.

Valdrada é a própria experiência mista entre a utopia e a heterotopia, é uma cidade em que a simetria total não está presente, mas a presença da noção de imagem, de virtualidade é inevitável. As duas Valdravas não são iguais (mesmo uma sendo o reflexo da outra), mas suas imagens compartilham o mesmo espaço:

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. (CALVINO, 1990, p. 54)

Não é possível dissociar uma Valdrada da outra, ao mesmo tempo em que também não é possível dizer que uma Valdrada é apenas o reflexo da outra. A imagem do que é refletido pode ser de uma e não estar na outra e vice-versa. A memória, então se estabelece nesse espaço heterotopo, que justapõe vários espaços em um só lugar real. Em uma heterotopologia (estudo das heterotopias), Foucault estabelece seis princípios:

Princípio 1 – Não há nenhuma cultura no mundo que não tenha suas heterotopias; a heterotopia é uma constante universal e pode ser dividida em dois tipos: as de crise e as de desvio. As de crise são lugares sagrados ou proibidos, próprios de indivíduos em crise, como os colégios internos. As de desvio seriam lugares em que os indivíduos fogem da norma padrão de uma sociedade, como hospitais psiquiátricos e prisões.

Princípio 2 – Cada heterotopia tem uma função determinada, mas ela pode assumir outra que não seja sua função original: como exemplo, Foucault cita o cemitério: no Ocidente, antigamente, os cemitérios ficavam ao lado das igrejas; no

início do séc. XIX, quando a morte começou a ser associada a doença (e não apenas ao “descanso”), os cemitérios passaram a ser construídos nas margens da cidade, simbolizando o desejo de distância da morte e a aversão a ela. Na cidade de Melânia, os mortos representam essa heterotopia desviada de sua função original:

A população de Melânia se renova: os dialogadores morrem um após o outro, entretanto nascem aqueles que assumirão seus lugares no diálogo, uns num papel, uns em outro (...). Às vezes acontece de um único dialogador manter simultaneamente dois ou mais papéis: tirano, benfeitor, mensageiro, ou de um papel ser duplicado, multiplicado, atribuído a cem, a mil habitantes de Melânia. (CALVINO, 1990, p.76)

Nessa perspectiva, a cidade é a própria heterotopia: seus habitantes se redistribuem e seus espaços, heterogêneos, se revezam. Inclusive os habitantes também podem preencher esse espaço heterotópico, travado pela morte e pela vida, pela troca de papéis e de vozes que constroem a memória de um lugar (mesmo que seja uma memória enlutada).

Princípio 3 – Uma heterotopia consegue sobrepor em um espaço real vários espaços (mesmo que eles sejam incompatíveis entre si). Foucault exemplifica com o teatro e o cinema: no mesmo espaço do palco, o teatro consegue apresentar diferentes lugares que se sucedem; no cinema, existe a projeção, em uma tela bidimensional, de espaços tridimensionais. Existem três cidades nas quais a ideia de sobreposição de espaços se destaca: Cecília, Irene e Zoé. Cecília é uma cidade que Marco Polo descreve para tentar explicar a Kublai como acontecem as viagens de uma cidade para outra. Curiosamente, durante os relatos, Marco não fala como chega até cada cidade (se é pelo mar, pelos campos, por florestas, por estradas) e Cecília tem a função de esclarecer ao Grande Khan sobre o espaço percorrido entre uma cidade e outra. Em um diálogo entre Marco e um pastor de Cecília, percebemos que a cidade se multiplica e não há limites entre o que está dentro e o que está fora:

– Não pode ser! – gritei. – Eu também, não sei desde quando, entrei numa cidade e continuei a penetrar por suas ruas. Mas como pude chegar aonde você diz se me encontrava em outra cidade, muito distante de Cecília, e ainda não tinha saído de lá?  
– Os espaços se misturaram – disse o pastor –, Cecília está em todos os lugares. (CALVINO, 1990, p. 139)

Em Irene, a sobreposição acontece, mas de modo diferente: ela se adapta dependendo das circunstâncias do visitante e dependendo também da distância que se está da cidade. Irene incentiva a imaginação e projeta ao viajante diferentes imagens dela mesma. É uma cidade que muda de acordo com o tempo (de chegada ou de partida do visitante) e com o espaço (se o visitante está dentro ou fora dela):

[Marco Polo] não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; por outro lado, não importa: vista de dentro, seria uma outra cidade; Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela.

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, 1990, p. 115)

Já Zoé é a cidade em que não se relacionam os espaços a seus símbolos, fazendo com que qualquer espaço seja destinado a qualquer atividade. Geralmente, por meio dos signos, pode-se distinguir os espaços religiosos dos políticos, os privados dos públicos. Todavia não é isso que acontece em Zoé. Qualquer espaço da cidade pode ser usufruído para qualquer fim que seja; não há divisão, não há distinção ou identificação dos espaços. Eles se confundem:

Em todos os pontos da cidade, alternadamente, pode-se dormir, fabricar ferramentas, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se, reinar, vender, consultar oráculos. (...) O viajante anda de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de conseguir distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. Chega-se à seguinte conclusão: se a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível. (CALVINO, 1990, p. 34)

A indivisibilidade de Zoé apresenta um trabalho com o espaço, na medida em que a cidade não obedece nenhuma limitação ou restrição. Ela caminha não só com o terceiro princípio da heterologia de Foucault, mas também com o segundo (as heterotopias não assumem somente funções originais, elas variam de função).

Princípio 4 – Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenas parcelas de tempo. Tais “divisões” de tempo seriam as heterocronias. As heterotopias acumulativas de tempo, de “heterocronias”, seriam os museus, as bibliotecas; já as que estão ligadas à ideia de tempo passageiro, transitório, seriam algo

como festivais, feiras, espaços em que se tem a predominância do efêmero, do não permanente.

Princípio 5 – As heterotopias podem ser acessíveis ou não; a entrada em alguns espaços pode ser espontânea ou compulsória (espaços nos quais o indivíduo só pode ter acesso por meio de rituais, como espaços religiosos, ou espaços que forjam espontaneidade e fácil acesso). Na cidade de Leandra, existem deuses de duas espécies, os “Penates” e os “Lares”. Os Penates são deuses sempre de mudança, pois acompanham as famílias; já os Lares são deuses que permanecem nas casas, fixos, independentemente das pessoas que as ocupam. Um espaço heterotopo que forja uma entrada de fácil acesso é o ocupado pelos Penates (sempre considerados intrusos, provisórios e invasivos pelos Lares). Nesse caso, o espaço doméstico é o foco e a cidade se vê envolvida pelo entrelaçamento entre o público e o privado e a oposição entre as duas divindades. Em Leandra, permanece a dúvida sobre quais são os deuses reais da cidade e com quais ela realmente se identifica, em quais espaços eles são de fato legítimos e em quais são forjados.

Princípio 6 – As heterotopias criam outros espaços, que podem ser ilusórios ou reais. Uma heterotopia pode multiplicar os espaços ilusórios a partir de um espaço real. Fedora é um exemplo de heterotopia que se potencializou em vários espaços, tendo em vista que na cidade existem várias pequenas Fedoras que são o modelo da inicial. Entretanto, todas as variações de Fedora são reais, mesmo que originadas da imagem da primeira, pois, conforme Marco Polo aconselha a Kublai, no mapa do império devem haver todas as Fedoras, “não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo” (CALVINO, 1990, p. 33). O que vemos aqui é a relação da narrativa com o espaço e o tempo: Fedora é a cidade reimaginada e reiventada no percorrer do tempo e oferece o contraponto de outra Fedora ideal, uma cidade que já foi pensada de inúmeras formas no passado para que fossem concretizados outros futuros. Ela é formada pelo que poderia ter sido, tendo em vista que as pequenas Fedoras em miniatura “são as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou outra, não tivesse se tornado o que é atualmente” (CALVINO, 1990, p. 32). São as supostas Fedoras que constroem a Fedora original, que está sempre em transformação.

Por fim, Foucault explica o emblema que funciona no navio, muito importante para nós, na análise de como o espaço se dá em relação a Marco Polo e Kublai Khan.



O navio, segundo Foucault, é “um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, fechado em si mesmo, porém dado à infinitude do mar” (FOUCAULT, 1967, p. 422). Marco Polo, como um grande viajante, explorador e mercador, foi um grande navegador.

Até chegar a Kublai Khan, Marco passou por inúmeros outros espaços que não conhecemos ou que só existem para Kublai (e para nós) por meio da palavra. Essas heterotopias (e aqui também entram as utopias, lugares irreais) são proporcionadas pelas várias navegações e viagens de Marco Polo. O navio é um instrumento que, além de aproximar diferentes culturas e fomentar desenvolvimento econômico, também gera sonhos:

Perceberemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezesseis até os nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (ao qual não me referi aqui), e simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos (...). (FOUCAULT, 1967, p.422)

O navio simboliza o espaço de passagem, de transição, de caminho para outros espaços. Em Ipásia, o navio é o passaporte para a entrada da imaginação. A espera pelo navio, no ponto mais alto da cidade, para a partida, remete ao desejo por outra cidade imaginária; em Despina, cidade que se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar, o navio lembra ao marinheiro de sua vontade de estar no deserto, de chegar em terra. É o camaleiro que clama pelo navio, que idealiza as embarcações como um espaço utópico, ideal. As duas cidades exploram a “heterotopia por excelência” na qual o navio se concretiza como espaço poético.

O espaço poético é onde se estrutura a narrativa que só se torna possível por meio da linguagem (que se suspende no tempo). A narrativa de Marco Polo passeia por esse “vão” no tempo e é aí que ela se abre: para Kublai e, conseqüentemente, para o leitor. Os fragmentos que aparecem durante os relatos de Marco Polo podem ser vistos como símbolos facetados da memória – sempre esburacada, tênue, porosa, fracionada. Se o espaço é descontínuo, o tempo também é desordenado; e é nessa descontinuidade que se coloca uma memória do espaço. Bachelard, nessa perspectiva, esclarece como o espaço pode se comportar na memória:

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecê-los no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações

nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer suspender o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1993, p.19)

O desejo pela suspensão do tempo revela quem o retém: o espaço. É a partir do espaço que se constituem os cenários da memória. Marco Polo entrelaça muito bem na narrativa a busca pelo ideal e Khan acaba por usufruir de tal ação, seja como um motivador, seja como uma espécie de fuga para, na verdade, por fim, alcançar o desejo do real.

Gustavo de Castro, no artigo *Espaços e afetos intermitentes no imaginário - As Cidades Invisíveis de Italo Calvino*<sup>8</sup>, aponta a jornada do explorador Marco Polo enquanto uma sobreposição do espaço sob o tempo. Os espaços não se separam do tempo; eles evocam outros espaços e outros tempos. Adiante, veremos como os espaços “flutuantes” das cidades se relacionam com o tempo e com o imaginário. Acerca das sensações e imagens evocadas pelos relatos de viagem:

(...) descobrimos na jornada de Marco Polo algumas vivências próprias dos viajantes: as cidades são agora espaços desfocados na memória e no tempo. São fotografias (*chiaroscuro*) do espírito, dimensões só alcançáveis agora mediante uma interação sensível com o espaço da imaginação e os afetos colecionados na memória. (CASTRO, 2014, p. 160)

É possível se perder nos caminhos entre uma cidade e outra e, na duração dos relatos, nos é dada a chance de ocupar um espaço poético que não se esgota: o memorial. Segundo Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima, ao analisar o pensamento de Bachelard, compreende-se que:

O espaço, por consequência, tem uma função, e, para o filósofo francês, esta é apreendida nas imagens poéticas. Devemos observar que, quando Bachelard escreve sobre o espaço, ele não está, decerto, pensando-o como “extensão”; ao contrário, está evocando o sentido espacial que uma imagem poética é suscetível de criar.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> CASTRO, Gustavo de. *Espaços e afetos intermitentes no imaginário - As Cidades Invisíveis de Italo Calvino*. Esferas, Ano 3, nº 4, janeiro a junho de 2014.

<sup>9</sup> LIMA RAMATIS, Adson Cristiano Bozzi. *A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria*. Arquitetura Revista - Vol. 4, nº 2:8-16 (julho/dezembro - 2008).

Sumariamente, o sentido do espaço aqui é metafórico: ele pode ser criado por uma imagem poética, significando não exatamente o espaço “urbano” das cidades, o espaço divisível e geometricamente mensurável, mas sim o espaço vivido (na visão de Ricoeur), o espaço rememorado, o espaço no qual a memória se inscreve.

### 1.3 O espaço literário: a cidade invisível

Com o objetivo de uma análise mais centrada no tema da espacialidade na literatura, nota-se que o espaço ocupa não só uma “ferramenta” da ficção que compõe cenários ou territórios geográficos, mas sim o próprio fio condutor da obra. A relevância do lugar pode variar de acordo com o gênero ou forma literária: no conto, frequentemente, a tônica da narrativa recai no sujeito da ação e não necessariamente na “paisagem”; já no romance introspectivo, por exemplo, a importância do espaço se dá na interiorização do personagem, servindo como um possível reflexo do estado íntimo.

Calvino, que a definiu como “apólogos-poema”: de um lado, uma narrativa, em prosa, uma história a ser contada (apólogo); do outro, a estrutura pequena da descrição de cada cidade, mas que condensa múltiplos emblemas (o que corresponderia, nesse caso, à definição “poema”).

Ao mesmo tempo em que Marco relata suas viagens e seus deslocamentos são o ponto de partida das conversas com Kublai, os dois personagens também são colocados em espaços “restritos”, como o palácio do imperador. Em um momento, Marco e Kublai conversam sob as redes do palácio real ou sentados nas escadarias, em outro, Marco está contando a história de uma cidade que não acaba (Cecília), de uma cidade que somente se chega de navio ou de camelo (Despina), de uma cidade que fica em cima de um lago subterrâneo (Isaura):

Mas o que Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidos 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. (CALVINO, 1990, p. 41)

Ao analisar *As Cidades*, percebe-se que Calvino cria uma literatura do espaço: ele desenha cidades que se formam de modo suspenso, que espelham a si mesmas, que

se deslocam entre passado, o presente e o futuro. Para compreender melhor a noção de espaço a qual nos referimos e como ela se relaciona com a memória, também recorreremos à *Poética do Espaço*<sup>10</sup>, de Gaston Bachelard.

Bachelard faz uma análise do espaço poético através de lugares como casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha. Tais espaços, para o autor, oferecem imagens para que possamos analisar a *alma* humana. Acerca da memória, Bachelard esclarece:

Aqui o espaço é tudo. Porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. (BACHELARD, 1993, p. 203)

Bachelard, a princípio, questiona a noção de *durée* de Henri Bergson: para Bergson, a “duração” seria o tempo psicológico, interno, subjetivo, qualitativo e não o tempo entendido como cronológico, linear, suscetivo, físico; é o correr do tempo único e indivisível. É no espaço, de acordo com Bachelard, que se encontram “os fósseis”, a história. E é nele, também, que se pode encontrar o trabalho memorial.

As cidades de Marco Polo convocam inúmeros espaços: o de jogos da memória como acontece em Zaíra, o espaço do imaginário como acontece em Diomira (onde a imaginação recorda o desejo), entre outros que se relacionam intrinsecamente com a memória, com a lembrança, a imagem e a imaginação. Essas cidades dependem da memória para existir e, mesmo falhas, inacabadas, demolidas, suspensas ou apagadas, elas são mais do que simples pontos no espaço: elas percorrem o tempo e se tornam uma necessidade, pois formam a ponte entre o Kublai e seu (desconhecido) império, entre a memória e a palavra.

Nesse sentido, Fedora, Diomira, Isidora, Zaíra, Zora e Maurília, algumas das cidades que se relacionam com a memória e o espaço de maneira simultânea, demonstram, por meio da narrativa do personagem Marco Polo, as recordações, os desejos, a história contada pelas ruas, pelas casas, pelas escadas: a história contada através do espaço. Como exemplo, temos Zora:

---

<sup>10</sup> BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas, apesar de não demonstrar particular beleza ou raridade. O seu segredo 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, 1990, p. 19)

A fluidez com a qual Marco Polo descreve Zora relaciona a cidade ao espaço: a cidade é quem fala, ela é quem conta, ela é quem revela a memória. O espaço, nessa perspectiva, ultrapassa a questão territorial para alcançar a poética. Da mesma forma que o espaço de Zora se inscreve e produz imagens na memória (a fenomenologia da imagem será tratada mais à frente), a cidade de Zaíra também dialoga de maneira semelhante. Zaíra é feita “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado”<sup>11</sup>. A poética do espaço, além de se dar dentro do texto, simboliza o emblema de Zaíra: “(...) a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mãos, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas”<sup>12</sup>.

O espaço de Zaíra expõe as marcas da cidade e é ele que protagoniza, acima de tudo, a descrição da cidade e nos leva a enxergar uma série de imagens poéticas: o passo majestoso de um gato que se introduz na janela, a distância do solo até um lampião, a inclinação de um canal que escoia a água das chuvas. O diálogo entre narrativa e arquitetura, enquanto construção de uma história dentro de um espaço, em equivalência ao ato de preencher páginas em branco, evoca uma indagação sobre o tempo: quando o espaço, na narrativa, desprendido da faceta territorial, plana, se desobriga do papel de cenário ou de mera “localização”, o que acontece com o tempo? Fabricia Wallace Rodrigues, em *Memórias engendradas, ficções do eu: António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum*, ao falar da relação da memória com a escrita, aponta: “A escritura coloca-se aleatoriamente naquele espaço, quebrando a ordem esperada, por exemplo, de uma página pautada. Se o espaço é descontínuo – com falhas, interrupções, lacunas – o tempo está também ele desordenado”<sup>13</sup> (RODRIGUES, 2013, p. 50). O capítulo seguinte caminha para tal reflexão acerca do tempo e do espaço: a descontinuidade espacial que as cidades contêm pode levar a uma análise do tempo

---

<sup>11</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>13</sup> RODRIGUES, Fabricia Wallace. *Memórias engendradas, ficções do eu: António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum*. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

igualmente descontínuo e deslocado. Essa abertura é demonstrada por exemplo, em Fedora que se torna várias a partir de suas esferas; ou em Cecília, cidade onde os espaços se misturam. Adiante, será possível observar como esses processos acontecem e de que maneira eles convocam, permanentemente, as dimensões temporais e a memória.

## CAPÍTULO II – TEMPO E MEMÓRIA

Você viaja para reviver o seu passado? — era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: — Você viaja para reencontrar o seu futuro?

Italo Calvino

É de fato impossível (e improvável) que um estudo da memória e da literatura não perpassasse pela ideia de tempo. Neste capítulo, será feita uma análise de como o tempo é compreendido na literatura de Calvino. Nessa perspectiva, será objeto de estudo, primeiramente, o tempo marcado pela cronologia, pela sequencialidade ou sucessividade, abordado por Ricoeur e seu estudo das obras de Aristóteles e Santo Agostinho. Logo após essa análise inicial, o tempo fora do conceito de cronologia, não linear, marcado pela transitoriedade, será estudado conforme o pensamento de Henri Bergson.

A partir desse pressuposto teórico, *Cidades Invisíveis* colocará em questão indagações como: na narrativa literária, a memória depende estritamente do que entendemos como passado? Como se dá o deslocamento do passado, presente e futuro no texto de Calvino? Quais percepções acerca do tempo as cidades nos mostram? De que modo elas se relacionam com a memória? Tais questionamentos são fundamentais para compreender de que maneira a literatura de Calvino dialoga com o tempo e sua relação com a memória.

Pensar o tempo de uma maneira não usual, em que passado, presente e futuro podem não seguir exatamente o curso “original” ou esperado, é uma das tarefas que este capítulo propõe. O fenômeno da temporalidade é objeto de estudo dos filósofos desde a antiguidade. Entretanto, principalmente na literatura, tempo e memória podem ser abordados por um viés múltiplo, não centrado em uma linha imóvel, fixa, na qual os acontecimentos se dão em série. A seguir, será possível compreender melhor como esses processos podem acontecer.

## 2.1 Memória do passado: uma visão aristotélica

A princípio, iniciaremos com Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*<sup>14</sup> e nos deteremos na questão temporal na linguagem literária e como ela pode estar atrelada à memória, conteúdo mais precisamente abordado nos primeiros capítulos: “O círculo entre narrativa e temporalidade” e “As aporias da experiência do tempo”. À primeira vista, é necessário compreender que toda narrativa está reunida sob a ação da unidade temporal e é essa experiência temporal e seus desdobramentos que a obra de Ricoeur analisa. Logo no prefácio, Ricoeur traça um paralelismo entre narrativa e metáfora, para explicar em qual ponto entre as duas se situa seu estudo. Na metáfora, não ocorre apenas um “deslocamento de sentido das palavras”, mas também a problemática do sentido de uma referência ou pretensão à verdade; em uma função poética da linguagem, a referência metafórica possui um poder de “redescrever uma realidade inacessível à descrição direta” (RICOEUR, 1996, p. 11). É nesse sentido que é traçado o paralelismo entre a narrativa e a metáfora, pois ambas se encontram na mesma função: a mimética.

Tendo em vista a narrativa como uma inovação semântica, que é formada por “intrigas, objetivo, causas e acasos”, todos esses elementos estão regidos sob uma unidade temporal. Segundo Aristóteles (*apud* RICOEUR, 1994, p. 12), a intriga seria, então, a *mímese* de uma ação. É a partir dessa concepção, de junção da função mimética da intriga (dada pela narrativa) com a função mimética da metáfora que Ricoeur vai abordar a experiência temporal:

É nesse último traço que me deterei neste livro. Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda: “Que é pois o tempo?” — pergunta Agostinho. “Se ninguém me pergunta, sei, se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais”. É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga. (RICOEUR, 1996, p. 12)

A narrativa e o tempo estão em um grau de entrelaçamento e complementariedade tão estreito que se pode enxergar a capacidade de narrar como

---

<sup>14</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa, Tomo I*. Trad. Constance Marcondes César. Campinas, SP, Ed. Papyrus, 1996.



fruto da experiência temporal. Pela narrativa, é possível “refigurar” ou ressignificar a experiência temporal, processo que também pode ser intermediado pela ficção. A redescrição metafórica e a mímese narrativa, desse modo, caminham juntas. Ricoeur constrói sua argumentação com base no caráter circular entre narrativa e temporalidade: um reforça o outro, existe uma ideia de mutualidade entre as duas partes. Recorreremos, para compreender melhor historicamente a concepção de tempo e sua relação especificamente com a narrativa, primeiramente a Santo Agostinho, conforme a sequência de Ricoeur, que elabora um contraponto entre a filosofia de Santo Agostinho (em *Confissões*) e a de Aristóteles (na *Poética*).

Ricoeur parte da experiência temporal na narrativa de ficção e nela foca a análise do tempo; para ele, “o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana” (RICOUER, 1994, p. 15). Nessa perspectiva, o mundo da narrativa é um mundo necessariamente temporal, pois é através da narrativa que o ser humano reconhece a existência do tempo e é articulado a ela que o tempo se torna “tempo humano”. Do mesmo modo, a narrativa depende fundamentalmente do tempo: segundo Ricoeur, ela se torna significativa por meio dos traços da experiência temporal. Mais uma vez, tem-se o caráter circular entre narrativa e temporalidade, as duas se “reforçam”, se complementam. Tal reciprocidade começa a ser analisada por Ricoeur, de um modo comparativo, a partir de Santo Agostinho (dentro de uma teoria do tempo), contrastando com Aristóteles, que se concentra mais em uma teoria da intriga. São dois acessos distintos, um pela discussão dos paradoxos do tempo, outro pela análise da estrutura narrativa.

Para iniciar, é necessário compreender o caráter aporético da tese temporal de Santo Agostinho. Para Ricoeur, a filosofia agostiniana é em si uma aporia (no sentido de impasse, paradoxo ou até mesmo contradição) e nela não existe uma espécie de solução ou conclusão; a questão da aporia se sobrepõe e caminha para uma questão do ser e do não ser do tempo. Segundo Ricoeur, é na questão da medida do tempo que se detém a aporia: dizemos “o que é” o tempo ou, então, “como se mede” o tempo, porém não é possível desvincular a noção temporal (mesmo “medidas” como passado, presente, futuro) da experiência narrativa. Nesse momento, surge o conceito de “passagem” do tempo: “acreditamos dar um passo decisivo substituindo a noção de presente pela de passagem, de transição, na esteira da asserção anterior: é no momento em que passam (*praetereuntia*) que medimos os tempos, quando os medimos

percebendo-os” (RICOEUR, 1994, p. 23). O presente seria, nesse sentido, a transição, a passagem e, nessa discussão, surgem a memória, a espera e a atenção. O futuro pode ser compreendido como espera e o passado compreendido como memória, sendo atenção a percepção de passagem entre eles.

A filosofia agostiniana estabelece que, de fato, existem coisas futuras e coisas passadas (definidas pelos adjetivos *futura* e *praeterita*) e é a partir da narração e da previsão que podemos percebê-las. Quando Ricoeur se concentra na questão de *onde* e *como* percebemos passado e futuro, a memória e a espera aparecem novamente:

É, pois no contexto da questão *onde* que retomamos, para aprofundá-las adiante, as noções de narração e de previsão. Narração, diremos, implica memória e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito. (RICOEUR, 1994, p. 25)

Nesse ponto, temos três conceitos: narração, previsão e imagem, todos eles entrelaçados à noção de memória. A narração (e aqui também tomamos como análoga a narrativa de ficção) implica inicialmente memória, narrar algo que foi vivido, experienciado, mais propriamente do passado. A previsão atua predominantemente no sentido da espera, ou seja, como citado anteriormente, mais propensa a residir no futuro. A questão se coloca então no ato da recordação. Para Ricoeur, recordar é possuir uma imagem do passado, que é resultado da impressão de um evento, quando ele é fixado de alguma maneira em nós. Entretanto, como explicar a narração de imagens que não são propriamente do passado, que não foram vividas ou experienciadas de algum modo? É nesse ponto que voltamos ao caminho inicial e compreendemos que, dentro da narrativa de ficção, a imagem não é somente do passado. Ricoeur esclarece que temos uma pré-percepção das coisas futuras; nós as anunciamos antecipadamente. Nesse ponto de vista, a espera pelas coisas futuras é análoga à memória: consiste “numa imagem que já existe”, com a diferença de que a espera trabalha com a imagem do que ainda não é e a memória trabalha com a imagem das coisas que já foram, das coisas passadas. A teoria do tríplice presente então se forma, de modo que existem, para Ricoeur, três tempos na filosofia de Santo Agostinho, a saber: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro.

A teoria do tríplice presente também traz a memória em seu cerne: “O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (*contuitus*) [teremos mais

adiante *attentio*, termo que marca melhor o contraste com a *distentio*], o presente do futuro é a espera” (SANTO AGOSTINHO *apud* RICOEUR, 1994, p. 28). Nessa concepção tríplice, as “imagens-impressão” podem ser tanto do passado, como do futuro. Porém, nessas transições, como definir onde elas residem? De que maneira é possível medir a passagem do tempo? Se ele passa, exatamente por onde passa? É necessário que haja um movimento para que o tempo possa existir? Para Santo Agostinho, o tempo seria uma distensão, mas não física: “Por consequência, pareceu-me que o tempo não é senão uma distensão, mas de quê? Não sei e seria surpreendente que não fosse do próprio espírito” (SANTO AGOSTINHO *apud* RICOEUR, 1994, p. 32). Ou seja, a extensão do tempo seria uma distensão da alma. A medida do tempo não existe a partir de um movimento exterior, mas sim de um movimento interior. Essa distensão, fruto das transições do tempo, ajuda a entender o que Ricoeur considera como enigmas do tempo: o enigma do ser e do não-ser do tempo e o enigma da medida do tempo.

É importante notar que não medimos o tempo que passa, ou as coisas passadas, mas sim as impressões deixadas por elas. Tal impressão é chamada por Ricoeur de *affectio* e nela está a possibilidade de distinguir tempos longos de tempos curtos; pois a impressão é o que permanece, o que se fixa no espírito. A impressão tem um papel decisivo na compreensão do tempo, pois é por meio dela que se tem espera, atenção e recordação: “É, pois, na alma, a título de impressão, que a espera e a memória têm extensão. Mas a impressão só está na alma enquanto o espírito age, isto é, espera, está atento e recorda-se” (RICOEUR, 1994, p. 39). Esse tripé (atenção, espera e recordação) é fundamental para que a impressão possa existir; para Santo Agostinho, é necessária a ação do espírito para expectativa e memória serem “estendidas”. A memória então pode alongar-se e a expectativa pode ser abreviada por meio da ação (*actio*). Esse movimento de extensão e distensão compreende a possibilidade de expandir, alargar ou prolongar a memória, como também diminuir ou abreviar a expectativa. Em uma experiência temporal, conforme esse raciocínio, quanto mais a memória se estende, mais a expectativa se comprime e vice-versa. Tal aporia Ricoeur categoriza em quatro tópicos:

A aporia do tempo longo ou breve está resolvida? Sim, caso se admita: 1) que o que se mede não são as coisas futuras ou passadas, mas sua espera e sua recordação; 2) que aí estão impressões que apresentam uma espacialidade mensurável, de um gênero único; 3) que essas impressões são como o reverso da atividade do espírito que

avança; enfim, 4) que essa ação é ela própria tríplice e assim se distende na medida em que se estende. (RICOEUR, 1994, p. 40)

O conceito do tempo baseado em um contraste entre extensão e distensão é claro: enquanto há uma extensão (alargamento, prolongamento) do tempo, ele se “distende”, como se fissuras fossem criadas nesse movimento. A tríade espera, atenção e memória se torna a própria ação e cria uma espécie de falha, à medida que se estende. Das quatro hipóteses trazidas por Ricoeur, tem-se a afirmação de que Santo Agostinho reduz a extensão do tempo à distensão da alma; é essa “falha” que permanece na experiência temporal, no presente do presente, do futuro e do passado.

O contraste da eternidade é uma terceira aporia que segue a questão do ser ou do não-ser do tempo e da sua medição. Pensando em uma representação do tempo retilíneo, Ricoeur se debruça sobre o contraste entre a eternidade e o tempo, especulação abordada por Santo Agostinho. A tese da eternidade vem da negação do tempo, considerando que a eternidade é “sempre estável”, diferentemente das “coisas que nunca são estáveis”; na eternidade tudo é inteiramente presente, nada passa, não existe a noção de passagem, de transição, tudo é estável. Ora, como comentado anteriormente, o tempo não é inteiramente presente, nele há o aspecto de transição, de passagem, de movimento. Ou seja, quando colocado em contraste com a eternidade, o tempo adquire, a princípio, determinada “negatividade”: ele não é estável, não permanece de maneira unificada, inteira, não corresponde ao caráter “uno” da eternidade. Ricoeur, antes de passar propriamente a Aristóteles, retoma a questão do tempo especificamente na narrativa:

Se é verdade que a tendência maior da moderna teoria da narrativa — tanto em historiografia quanto em narratologia — é “descronologizar” a narrativa, a luta contra a representação linear do tempo não tem necessariamente como única saída “logicizar” a narrativa, mas antes aprofundar sua temporalidade. A cronologia — ou a cronografia — não tem um único contrário, acronia das leis ou dos modelos. Seu verdadeiro contrário é a própria temporalidade. (RICOEUR, 1996, p. 54)

Chegamos no ponto em que ocorre uma distinção entre duas questões: o que se considera tempo e o que se considera representação linear do tempo; na verdade, uma é o oposto da outra. O contrário da cronologia é a própria temporalidade, tendo em vista que o tempo, considerado em seus três presentes (presente do passado, presente do presente e presente do futuro), se distende à medida que se estende, sofrendo assim um

“dilaceramento” não passível de cronologia. Existem vários níveis de temporalização, todos eles existentes a partir da possibilidade da *distentio* (distensão) da alma, todos eles dotados de profundidades.

Retomando a discussão inicial, recorremos a Aristóteles, na sequência proposta por Ricoeur. As razões de Ricoeur para a escolha da *Poética* foram citadas no início do capítulo, como por exemplo, a análise do tempo por meio da estrutura narrativa. Ricoeur encontra no conceito da tessitura da intriga de Aristóteles “a réplica da *distentio animi*” (ou distensão da alma), ou seja, enquanto Agostinho trabalha a discordância, Aristóteles foca na concordância, por meio da análise da composição do ato poético (especificamente o poema trágico). Após o estudo da filosofia aristotélica, passaremos ao estudo do tempo na narrativa de Calvino. Por enquanto, destacaremos o pensamento de Aristóteles sobre a experiência vivida e a narrativa.

Conforme Ricoeur, a leitura da *Poética* se torna igualmente importante à leitura de *Confissões*, pois apresenta um viés não tão centrado no aspecto temporal, mas sim no discurso. Ricoeur faz, primeiramente, uma oposição entre dois conceitos aristotélicos: tessitura da intriga e atividade mimética (*muthos e mimese*).

O conceito de tessitura da intriga trabalha na direção da junção de experiências que possibilitam a construção de uma narrativa, de uma história. O conjunto de intrigas pode, dessa forma, ser articulado dentro da experiência de narrar, fazendo com que diversos episódios entrelaçados teçam uma narrativa.

Já o conceito de mimese aponta a “imitação criadora da experiência temporal” por meio do desvio da intriga. A mimese caminha para a imitação de uma ação, não sendo exatamente uma “cópia do real”, mas criando novas relações a partir das interpretações do real. Ou seja, a atividade mimética não seria uma mera representação ou imitação pura e simplesmente, mas sim uma recriação ou ressignificação do real. Adiante, Ricoeur elabora uma tríplice concepção de mimese, mas por enquanto nos deteremos no par de oposição *muthos* (tessitura da intriga) e atividade mimética (*mimese*).

Pensando na dimensão da narrativa, conforme o pensamento de Aristóteles, *muthos* é a “disposição dos fatos em um sistema”. A poética pode ser vista, então, como um conjunto de intrigas articuladas entre si, dispostas dentro de um sistema, ou, mais especificamente, como “a arte de compor intrigas”. A *mimese* deve ser compreendida como o processo ativo de imitar – novamente, não somente no sentido de copiar, mas de produzir obras representativas, que compõem um sistema representativo da ação.

Ricoeur esclarece que, em *Tempo e Narrativa*, “está excluída (...) toda interpretação da *mimese* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 61). Nesse ponto, Ricoeur estabelece uma diferenciação entre a *mimese* platônica e a *mimese* aristotélica: Platão destaca que as obras de arte imitam as coisas, enquanto Aristóteles destaca a ação humana nas artes de composição.

A definição da *mimese*, então, existe a partir da definição de *muthos* e as duas atuam em um nível de equivalência. *Muthos* seria a narrativa em si, o agenciamento dos fatos. Nessa teoria da composição da narrativa, Ricoeur vê em Aristóteles o aspecto da “concordância”, pela análise do par “*mimese* e *muthos*” (ao contrário da filosofia de Agostinho, em que prevalece a “discordância”, como os aspectos paradoxais do tempo).

Torna-se um papel do leitor extrair as implicações temporais da teoria aristotélica exposta por Ricoeur, considerando uma compreensão conjunta às ideias agostinianas. Ricoeur caminha, com esses dois autores, para a tentativa de uma concepção de temporalidade narrativa (o que o filósofo apresenta na terceira parte do primeiro capítulo de *Tempo e Narrativa*, através da tríplice *mimese*). É possível notar que há uma distinção entre o tempo da obra (o que interessa a este estudo) e o tempo “do mundo”. Ao falar da extensão do tempo dentro de uma obra literária, Ricoeur afirma que é somente na intriga (vimos aqui como narrativa) que existe uma extensão da ação. É nessa extensão, formada por uma série de eventos, que se tem o aspecto temporal: “Certamente essa extensão só pode ser temporal: a inversão leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo: o caráter de necessidade aplica-se a acontecimentos que a intriga torna contíguos” (RICOEUR, 1996, p. 67). A inversão citada refere-se à inversão de acontecimentos na tessitura da intriga (como mudança de sorte, fortuna para infortúnio, etc.). Ou seja, também existe uma necessidade de que a obra trabalhe inserida em um tempo próprio. A saber, ficam definidas duas unidades opostas na teoria aristotélica: unidade dramática, baseada na ação una, com começo, meio e fim; e unidade temporal, “um período único com todos os acontecimentos que se produziram no seu curso”.

Apesar de a *Poética* não apresentar a questão temporal explicitamente, a obra aborda toda uma reestruturação do campo narrativo e, neste estudo, nos interessa desenvolver uma análise da narrativa e do tempo (como se relacionam entre si, sua complementaridade, interdependência e mutualidade e em que ponto surge a memória

nessa discussão). Compreende-se que a relação entre narrar e o caráter temporal da existência humana estão inseridos em uma correlação de dependência, um existe em função da relação com o outro. Para Ricoeur:

É chegado o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e de pôr à prova minha hipótese de base, existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. (RICOEUR, 1994, p. 85)

Enquanto Agostinho trata do estudo dos paradoxos temporais, Aristóteles trata da narrativa em si e o estudo de um aliado ao outro é a base que constrói o argumento de Ricoeur. A hipótese central de Ricoeur é que tempo e narrativa andam juntos; primordialmente essa relação não é acidental, mas sim necessária. Não há como, desse modo, falar de tempo sem citar o ato de narrar e vice-versa.

Ao longo da leitura de *Tempo e Narrativa*, é perceptível que Ricoeur está mais propenso a uma análise que segue a filosofia aristotélica do que a filosofia agostiniana. Ele se empenha em incluir os aspectos temporais à teoria de Aristóteles e, assim, completar a parte temporal “ausente” na *Poética*: “(...) o argumento do livro consiste em construir a mediação entre tempo e narrativa demonstrando o papel mediador da tessitura da intriga no processo mimético. Aristóteles, vimos, ignorou os aspectos temporais da tessitura da intriga. Proponho-me a desimplicá-los do ato da configuração textual” (RICOEUR, 1996, p. 86). Pode-se perceber que o foco de Paul Ricoeur se coloca em acrescentar à compreensão de Aristóteles a dimensão temporal.

Pensando nas considerações de Aristóteles acerca do tempo, fora da *Poética*, temos a marcação de um tempo físico, passível de separação, marcado em passado, presente, futuro; o tempo para Aristóteles também está ligado à ideia de movimento. Segundo José Reis, em *Estudo sobre o tempo*, a teoria sobre o tempo de Aristóteles afirma que “há muitos movimentos e o tempo é um só. E depois o movimento pode ser mais rápido ou mais lento - o que se mede pelo tempo: pois rápido é o que se move muito em pouco tempo, lento o que se move pouco em muito - enquanto o tempo não, o tempo é sempre e por toda a parte uniforme”<sup>15</sup>. Ou seja, o tempo aristotélico, além de

---

<sup>15</sup> REIS, José. *Estudo sobre o tempo* Revista filosófica de Coimbra, nº 9, 1996, p. 143.

ser marcado pela ideia de uniformidade, não é necessariamente movimento, mas está intrinsecamente ligado a ele. Para Aristóteles, há o conceito de *sucessão*: há um antes e um depois, uma sequência de instantes, há uma anterioridade e uma posterioridade, particularidades passíveis de medição, ao passo que são percebidas. Nessa definição, o tempo existe à medida que é possível perceber sua passagem. Aristóteles, em seu tratado sobre o tempo, no livro IV da *Física*, estabelece que o instante divide o passado e o futuro, não existindo sempre “um mesmo instante” e também não sendo possível que haja sempre um novo instante, fazendo do tempo uma sucessão, uma série de instantes.

A filosofia aristotélica do tempo, mesmo ligada ao que o filósofo entende por alma (é função da alma a atividade de percepção da passagem do tempo, com a capacidade de “contar” instantes), apresenta sua base calcada na matemática (série, sucessão, divisão, sequência de partes) e nesse quesito se diferencia da experiência temporal de Bergson. Segundo Reis, “Evidentemente, Aristóteles não conhece a hipótese de Bergson da duração «duas vezes mais rápida» ou a de Agostinho” (REIS, 1996, p. 146). O conceito de duração de Bergson (assim como o de intuição) será tratado na próxima sessão, como contraponto à noção aristotélica. Por ora, temos que Ricoeur se encaminha a uma memória do passado, tendo em vista que sua relação com o tempo se aproxima mais da filosofia de Aristóteles, compreendendo a experiência temporal na narrativa, mesmo na sua possibilidade de múltiplos presentes, como passível de medida:

O tempo enquanto tal, a sua especificidade para além daquilo que já é o movimento, parece pois ser a pura «relação de sucessão», introduzida pela alma por sobre o dado bruto do movimento. Isto é aliás tanto assim que alguns comentadores modernos de Aristóteles o interpretam precisamente dessa maneira. (REIS, 1996, p. 147)

Com efeito, Aristóteles coloca a alma no centro da questão temporal: para que a existência do tempo seja perceptível, a alma precisa ser introduzida a essa relação de sucessão. Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*<sup>16</sup>, ao falar do tempo histórico, apresenta a alma como fundamental para distinguir um instante do outro (sem

---

<sup>16</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.



deixar de citar um caráter quantitativo do tempo) e aponta que Aristóteles compreende que a simultaneidade e a sucessão caracterizam acontecimentos rememorados:

Esse caráter primitivo do sentimento dos intervalos resulta da relação que o tempo mantém com o movimento: se o tempo é “alguma coisa do movimento”, é preciso uma alma para distinguir dois instantes, relacioná-los um ao outro como o anterior ao posterior, apreciar sua diferença e medir os intervalos, operações graças as quais o tempo pode ser definido como o número do movimento segundo o anterior-posterior. (Ricoeur, 2007, p. 163)

À alma cabe a distinção entre tais instantes, o anterior e o posterior, todos eles seguidos por intervalos em um movimento. Já Santo Agostinho não coloca em questão a ideia de movimento físico; para ele, a alma tem o poder (ou a capacidade) de “medir em si mesma as extensões de tempo”. As dimensões quantitativas se tornam frequentes na análise de Aristóteles, o que segue em uma direção de que a memória, em relação ao tempo, seria um “acúmulo” de instantes passados (percebidos pela alma). A experiência da anterioridade é fundamental para a teoria aristotélica do tempo com a qual Ricoeur trabalha, fazendo com que a memória seja vista mais como uma entidade cognitiva em que acontecimentos são depositados ao passo que acontecem. José Reis segue com o argumento de que

é preciso ir guardando na memória o que for entretanto efectuado, de modo a poder somá-lo àquele que vai aparecendo: sem isso, ele ir-se-á escoando e nunca teremos constituído a respectiva quantidade; o que parece incluir, na simples determinação quantitativa do movimento, o tempo, uma vez que é necessária a memória e esta se refere ao passado. Mas também aqui só aparentemente isso é assim. (REIS, 1996, p. 153)

A memória na compreensão aristotélica é formada, de fato, pelo passado. As “imagens-impressão” (ou imagens da impressão) citadas no início deste capítulo, podem não ser fruto propriamente do passado, entretanto, conforme a teoria de Aristóteles, o trabalho memorial requer uma retomada do instante anterior, do antes.

Em relação ao tempo na narrativa literária, veremos como esse processo pode se inverter, com base na teoria de Henri Bergson, inclusive como o fenômeno da duração acontece nas *idades invisíveis*, principalmente nos relatos de viagem de Marco Polo e em seus diálogos com Kublai Khan.

## 2.2 Memória do futuro? Uma possível abordagem bergsoniana

Pensando em uma teoria do tempo que se relaciona com a memória, depara-se com pensadores como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Paul Ricoeur e Henri Bergson, considerando que todos trataram, mesmo que alguns de maneira implícita, a narrativa literária. Bergson, o “pensador da duração”, definido assim por Ricoeur, se aproxima mais dos paradoxos da experiência temporal de Agostinho e de um conceito de tempo mais subjetivo, interior, menos quantitativo ou vinculado a movimento.

A ideia de sucessão em Bergson não desaparece, pelo contrário, ela é um dos pilares do conceito de duração (porém, na filosofia bergsoniana, a duração se volta mais para a ideia de continuidade, sem separação). Bergson parte do que não considera tempo para, então, formar sua própria concepção do que seria a experiência temporal. Aqui faremos o caminho inverso, trataremos primeiro do “tempo real” para depois explicar seu par oposicional, que Bergson chama de “tempo fictício”. É importante lembrar que o termo “fictício” escolhido por Bergson não se relaciona à narrativa literária, mas sim representa o que o autor não considera como tempo. Conforme Bergson, o tempo real é justamente o oposto do tempo apresentado por cientistas e filósofos; o tempo real não pode ser “separado” dos acontecimentos físicos e psicológicos e não se resume a um movimento “espacial” ou suscetível a medidas, como esclarece Jonas Gonçalves Coelho:

O tempo de Bergson não é o tempo espacial, esse “vazio” no qual os acontecimentos se sucederiam. O filósofo propõe que desviemos nosso olhar e consideremos os próprios acontecimentos, sejam eles psíquicos ou físicos. É aí que descobriremos o tempo real, cujas propriedades fundamentais são a sucessão, a continuidade, a mudança, a memória e a criação.<sup>17</sup>

Todos os pilares ou princípios do tempo para Bergson (sucessão, continuidade, mudança e criação) estão atrelados à memória e dependem dela para que a duração possa existir. O tempo bergsoniano é ligado ao aspecto psicológico e interior, não somente físico ou material. Para um ponto de partida, temos a sucessão como fator constituinte do tempo real. Para Bergson, a sucessão é formada por acontecimentos que se dão uns após os outros, porém não em uma série numérica ou espacial, mas sim de

---

<sup>17</sup> COELHO, Jonas Gonçalves. *Ser do tempo em Bergson*. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.8, n.15, 2004, p. 241.

maneira contínua, sem uma separação. Jonas Gonçalves Coelho explica essa questão da continuidade ligada à sucessividade: “não se pode separar, efetivamente, no real, o presente do passado, isso porque quando focamos um instante presente ele já é passado. Daí não ser possível a medição, considerando-se que a medida implica sobreposição espacial” (COELHO, 2004, p. 239). Ou seja, a sucessão bergsoniana se torna a base da continuidade, da indivisibilidade do tempo uno. A continuidade, enquanto princípio, é vista como a fluidez do tempo, pensando no tempo como continuado, incessante. O que vai se impor como diferença na continuidade é a mudança. Para explicar melhor como esse processo funciona, Bergson escolhe o exemplo de uma melodia:

Escute a melodia de olhos fechados, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginário as notas que concebeis assim uma pela outra, que aceitam então tornar simultâneas e renunciam à sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrareis individida, indivisível, a melodia ou a porção da melodia que tiveres recolocado na duração pura. Ora, nossa duração interior, encarada do primeiro ao último momento da vida consciente, é alguma coisa como essa melodia. Nossa atenção pode se desviar dela e conseqüentemente de sua indivisibilidade; mas, quando tentamos a separar, é como se passássemos bruscamente uma lâmina através de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela. Quando assistimos a um movimento muito rápido, como o de uma estrela cadente, distinguimos muito nitidamente a linha de fogo, divisível à vontade, da indivisível mobilidade que ela subentende: é esta mobilidade que é pura duração. (BERGSON *apud* COELHO, 2004, p. 239)

A fluidez no conceito de tempo em Bergson é fundamental para entender a duração interior; não é que não existam passado, presente, futuro, o fenômeno da duração apenas apresenta a possibilidade de que nem sempre é possível determinar fisicamente ou espacialmente em que momento um instante deixa de ser o outro, até que ponto um é passado e outro futuro; a divisão do presente na teoria de Bergson também se dilui e sobra a mobilidade desses instantes, dentro de um fluxo contínuo, vinculado inevitavelmente à experiência do sujeito, marcada por um aspecto psicológico e íntimo. É como se o tempo fosse uma transformação constante, uma mudança ininterrupta, uma transição frequente.

As cinco características bergsonianas do tempo aparecem totalmente interligadas e codependentes: a sucessão precisa da continuidade que, por sua vez, traz a mudança (segundo Coelho, Bergson define muitas vezes o tempo como a “continuidade indivisa de mudança heterogênea”) e a criação é o próprio tempo real, pois se concentra na

criação do novo, na dinâmica da irreversibilidade, na constante criação do que ainda não aconteceu. De maneira resumida, a sucessão indica que os acontecimentos no mundo físico, embora aparentemente simultâneos, podem ser entendidos enquanto acontecimentos passados, presentes e futuros, ou seja, acontecem um após o outro, não de modo linear, mas de maneira sucessiva (alguns acontecimentos já ocorreram, outros ocorrem e outros ainda se realizarão). Entretanto, essa sucessividade pressupõe uma continuidade: o tempo seria um processo contínuo, sem interrupção, fora da possibilidade de numeração ou “espacialização”, pois não é possível separar no tempo real bergsoniano o presente do passado. A continuidade surge nesse ponto, tendo em vista que “quando focamos um instante presente, ele já é passado” (COELHO, 2004, p. 239). Desse modo, a sucessão e a continuidade caminham juntas. Já a mudança, terceiro pilar da duração de Bergson, indica que não há estabilidade no tempo. Não pode existir um instante idêntico ao outro; por mais que se sucedam, eles são distintos entre si. A mudança seria, então, mais um pilar do tempo real, tendo em vista que cada instante anterior se difere de seu posterior, fazendo com que exista uma “incessante variação” do tempo. Por último, temos a criação e a memória. A criação, como já citado, é a responsável pela novidade, pela mudança. A memória, numa visão bergsoniana, é o elo entre a continuidade e a mudança.

A ideia agostiniana de “prolongamento” ou de extensão vem à tona na concepção de Bergson. A memória em Bergson é dividida em duas categorias: memória habitual ou corporal e memória regressiva ou em imagens. A habitual é formada pelo que entendemos por hábitos adquiridos pela repetição ou lições de cor, como decorar uma tarefa; é uma memória mais “automatizada”. A memória regressiva é constituída pelas imagens de tudo que vivemos, de todos acontecimentos anteriores. Esse segundo tipo de memória fica “arquivado” em nosso inconsciente. A partir dessas duas categorias, a memória, para Bergson, pode ser definida então como a marca do passado no presente, mas podendo se prolongar. Essa marca reconhece a memória como “interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente” (Bergson, 1972, p. 101). A ideia de “prolongamento” do antes no depois remete ao debate sobre distensão de Santo Agostinho. Os instantes aparecem e desaparecem e a memória, de alguma forma, impede que se possa categorizar quais deles são presentes e quais deles são passados, gerando uma espécie de prolongamento ou distensão.

A duração pode ser vista, nesse sentido, com um viés também psicológico, considerando que o tempo se torna perceptível ou passível de percepção na medida em que é narrado. Dessa forma, a memória se relaciona com os outros quatro pilares (sucessão, continuidade, mudança e criação): ela é ao mesmo tempo o seu fio condutor e o seu resultado. A criação, um dos princípios da duração, se relaciona intrinsecamente com a memória, pois ela propõe o início da novidade. Como os instantes dentro do tempo bergsoniano nunca são os mesmos (vide o pilar da mudança), tornando-se difícil identificar quais são passados, presentes ou futuros, a memória atua não só como acumuladora de acontecimentos vividos, mas também como criação do novo a partir do que já foi depositado no campo cognitivo memorial: “A memória é importante pois explica, em parte, a relação entre tempo decorrido e aumento de complexidade propiciadora de imprevisibilidade e novidade. Supõe-se, assim, que no âmbito pessoal, por exemplo, quanto mais experiência acumulada, maior a possibilidade de criação de novidade” (COELHO, 2004, p. 240). A vida “interior” ou psicológica é extremamente importante para Bergson formular a duração, pois é nela que acontece a passagem do tempo uno. Mais especificamente, Bergson esclarece que:

A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade. (Bergson *apud* Coelho, 2004, p. 239)

Ou seja, a duração se encontra no limiar entre passado e presente, mas que simultaneamente produz um futuro, porque a imagem do passado não cessa e é crescente; essa continuidade é o que constitui a duração. No artigo *Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur*<sup>18</sup>, Bruno Oliveira de Andrade analisa o modo pelo qual temos acesso a nossas lembranças, de acordo com Bergson e Ricoeur. A questão da imagem será tratada no terceiro capítulo deste estudo, porém o tempo, propriamente o passado, é tema central da discussão de Andrade, levando-se em consideração as tentativas de entender a duração e sua relação com a temporalidade. Bergson indica um trabalho com o passado que se estende no presente e que, de fato, não acaba:

---

<sup>18</sup> ANDRADE, Bruno Oliveira de. *Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur*. Revista Estudos Filosóficos n° 9/2012, pp. 136 -150. DFIME – UFSJ - São João del Rei, MG. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>>.

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança.<sup>19</sup>

O passado se “atualiza” à medida que avança, ou seja, ele está sempre presente e se prolonga em um passado “atual”, residindo nele a duração. Pode-se compreender, então, que a duração retém em si a própria ideia do que se entende por memória, seguindo o fluxo contínuo de um tempo indivisível. Quando se pensa o tempo nessa perspectiva, é possível notar certo distanciamento do espaço e uma maior aproximação do espectro subjetivo, interno, psicológico. O tempo deixa de ser visto em uma função espacial para ser percebido como associado a uma narrativa, mesmo que interna, a ser contada para si mesmo. Coelho, semelhantemente, coloca a questão da percepção do tempo por meio da velocidade na qual sentimos os acontecimentos:

Ao dizer que o tempo é o tecido do real, Bergson estabelece que o tempo compreendido como sucessão, continuidade, mudança, memória e criação não pode ser separado dos acontecimentos, sejam eles psicológicos ou físicos. (...) Esse tempo ao qual Bergson atribui uma realidade objetiva é percebido subjetivamente. (...) Por fim, há um componente da experiência psicológica do tempo que também deve ser considerado: frequentemente, os acontecimentos externos e internos parecem ocorrer de maneira mais ou menos veloz. Para Bergson, a sensação de maior ou menor duração dos eventos físicos ou psíquicos relaciona-se à nossa inserção pragmática no mundo, a qual rege a relação entre os eventos internos e os externos. (COELHO, 2004, p. 245-246)

De acordo com Coelho, a percepção da passagem do tempo bergsoniano é subjetiva. Tanto passado quanto presente são vividos em uma experiência psicológica e são “sentidos” ou percebidos mais ou menos rapidamente, conforme a sensação vivenciada pelo indivíduo naquele evento.

Ao experienciar eventos psíquicos ou físicos, passamos por uma atenção maior ou menor a cada um deles. A memória seria o elo que liga nossa sensação de domínio do passado com o que ele reproduz no seu prolongamento no presente. Bergson atribui à memória o papel de ligar, de intercalar e ser mediadora do passado com o presente. Em

---

<sup>19</sup> BERGSON, Henri. *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*. Trad. Carla Berliner, São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47.

*Matéria e Memória*<sup>20</sup>, Bergson afirma que o passado seria uma *sensação* e o futuro uma *ação* ou *movimento*. O que entendemos por presente se estende ao passado e ao futuro, constituindo uma fusão de sensação e movimento. Ao definir passado, presente e futuro, Bergson destaca que a duração, mesmo que indivisível, tende ao futuro:

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? (...) Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. (BERGSON, 1999, p. 161)

É fundamental notar que Bergson não anula a categorização “passado-presente-futuro”, mas sim a ressignifica, afirmando que a duração se situa em um presente vivido, real, formado pelo passado e futuro imediatos. A percepção da passagem do tempo (percepção essa realizada pelo espírito, segundo Bergson) é necessária para que a duração exista. A percepção é totalmente integrada à memória, que responde não somente enquanto sobrevivência de imagens passadas, mas atua completando e até mesmo enriquecendo as experiências presentes. Isso faz com que a memória opere na função de projetar a experiência adquirida no presente, prolongando o passado e se estendendo para o futuro (vide paradoxo da distensão de Santo Agostinho). Bergson fala inclusive em uma memória que acrescenta e se sobrepõe à nossa percepção do mundo: “É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta” (BERGSON, 1999, p. 72). Percebe-se que o campo memorial atinge uma dimensão muito maior que a do passado, deslocando a intuição real para além da lembrança e a colocando na atualidade, no instante presente. A lacuna do presente a ser completada pela memória pode ser compreendida não mais como “lembrar”, mas como “perceber”:

---

<sup>20</sup> BERGSON, HENRI. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins e Fontes, 2006.

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (BERGSON, 1999, p. 69)

É nesse sentido que se caminha para uma análise de *Cidades Invisíveis*: tendo em vista que ocorre uma sobreposição de imagens passadas na narrativa, o que faz com que as imagens que entendemos como passadas se misturem, incorporem e até mesmo substituam as imagens do presente. Esse processo de recobrir e submergir uma imagem na outra, dentro do tempo, é justamente o caminho que as cidades de Marco Polo (e igualmente de Kublai Khan) percorrem.

### 2.3 O tempo e a memória nas *Cidades*

Como vimos, a concepção de tempo elaborada por Bergson dialoga com a tese de Agostinho, centrada em um tempo mais subjetivo e psicológico, menos físico, não matemático, contínuo. Essa concepção se coloca em contraste com a ideia de tempo aristotélica, focada em uma temporalidade serial, sequencial, passível de medida, serão analisadas neste estudo as cidades que mais apresentaram a questão temporal como eixo da memória. Os Quadros 1 e 2, que constam no início deste estudo, serviram de base para a análise literária e algumas das cidades que possuem a questão do tempo como fator primordial foram selecionadas, como Maurília, Fedora, Zaíra, Zora, Sofrônia, Leônia e Berenice.

Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*<sup>21</sup>, ao iniciar a fala sobre os seis aspectos necessários ao texto literário (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade) em sua primeira conferência da Charles Eliot Lecture, em Harvard, afirma: “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura com o universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro”. Não somente nessa perspectiva serão colocadas as cidades (passado-futuro),

---

<sup>21</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lisboa: Teorema, 1990. Trad. José Colaço Barreiros.



mas também na possibilidade da narrativa circular livremente entre passado, presente e futuro, ora expandindo-os, ora condensando-os.

A cidade Maurília, por exemplo, se relaciona com o tempo e possibilita um olhar crítico para o passado: a metrópole *versus* a província, a saudade do passado e o novo industrializado, mecânico, fabril: “uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos”<sup>22</sup>. No caso de Maurília, é possível perceber uma dualidade entre passado e futuro, a reinvenção e reocupação da cidade no tempo e o questionamento da contemplação do velho em detrimento da destruição do que é considerado “provinciano”, “colonial”. Se Maurília continuasse no passado, seria considerada arcaica, não seria vista com a “magnificência” de uma cidade grande; entretanto, no embate entre a Maurília antiga contra a Maurília atual, paira a dúvida sobre qual das versões da cidade seria a melhor, a preferida de seus habitantes. A versão passada seria a melhor por estar justamente no lugar do que já não é mais? Ou saudosismo apenas se dá por Maurília não pertencer mais à categoria de cidade provinciana e ter sido “promovida” a uma etapa do que se considera mais avançado, mais tecnológico? Essas são algumas das questões suscitadas por Marco Polo que apresentam a reflexão sobre a passagem do tempo (ou a sensação de um lugar passando pelo tempo). Em “Maurília”, o saudosismo e a nostalgia dos “velhos cartões-postais” precisam ser apreciados com limites, pois a cidade atual proporciona, de maneira irônica, a preferência pela cidade antiga (desde que a versão antiga continue apenas nos cartões-postais). Passado e presente se misturam nas visões dos viajantes e dos próprios habitantes, fazendo com que a Maurília de antes esteja sempre presente.

Já na cidade Fedora, há o símbolo da cidade que representa o que é humano, permanentemente em construção, mutável, efêmero. A cidade auxilia o personagem Kublai Khan a acessar a possibilidade da vida, as infinitas probabilidades de mudança enquanto se encontra em um processo de transição no tempo:

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar, por uma razão ou por outra, se não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, imaginara o modo de

---

<sup>22</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Companhia das Letras, 1990, p. 30.

fazer dela a cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes, e o que até ontem havia sido um seu possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro. (CALVINO, 1990, p. 32)

O que está em construção, o inacabado, o incompleto, se insere no tempo e no espaço como uma marca, um rastro, um vestígio. A marca de uma Fedora antiga, idealizada e projetada se coloca no presente como “o que deveria ter sido”, mas não como o que é. A existência humana passa por tal multiplicidade: a cidade é ao mesmo tempo um modelo de si mesma nunca pronto, nunca acabado, sempre falho. A redundância de Fedora marca um descompasso da cidade com o tempo e com ela mesma e, assim como a memória, é construída por relatos de outros (as esferas azuis de vidro são pequenas Fedoras), por colagens diversas, por vozes distintas. O passado é sempre um fabricante de novos modelos de Fedora, e ele se atualiza todo o tempo, tendo em vista que sempre são observadas todas as possibilidades da cidade. O possível futuro não se realiza, entretanto, é projetado de todos os modos pelas esferas, fazendo com que várias cidades durem em uma só. Em Fedora, através do palácio das esferas, que traz a seus habitantes o desejo e a possibilidade de uma cidade, pode-se ler algo de bergsoniano sobre a presença do passado no presente. Segundo Guimarães, Rezende e Brito, no artigo *O conceito de memória na obra “Matéria e Memória” de Henri Bergson*<sup>23</sup>, é possível notar que “na perspectiva inaugurada por Bergson, estamos imersos na duração, em uma temporalidade que dura; nossa memória não consiste de modo algum em uma regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, em um progresso do passado no presente”. De forma semelhante, tem-se o processo de permanência das Fedoras idealizadas na Fedora real e atual. Ou seja, as esferas que representam Fedora em miniatura carregam um emblema muito mais amplo que a exposição em um museu. São rastros do que foi imaginado para a cidade; elas são símbolos e documentos da significação da cidade projetada em um futuro que não pôde existir. A partir dessa anterioridade, as diversas narrativas de Fedora, além de dialogar com o tempo, demonstram a constante escrita de uma memória coletiva. As pequenas Fedoras não são esquecidas, elas fazem parte da Fedora “real”. Assim como a escrita pode ser compreendida como uma tentativa de “dar conta”, tentativa essa que sempre

---

<sup>23</sup> GUIMARÃES, Joaquim Francisco Soares; REZENDE, Cacia Valeria de Rezende; BRITO, Ana Maria Plech de Brito. *O conceito de memória na obra “Matéria Memória” de Henri Bergson*. IV Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”. São Cristóvão, Sergipe, 2012. Disponível em: < [http://educonse.com.br/2012/eixo\\_04/PDF/37.pdf](http://educonse.com.br/2012/eixo_04/PDF/37.pdf)>.

falha – aliás, ela deve falhar –, as pequenas Fedoras, semelhantemente, simbolizam o inalcançado, o inacabado, o falho.

Em Zaíra, em um contraste, existe a relação do espaço com o tempo. O que acontece em Zaíra demonstra que o espaço se ressignifica conforme as experiências adquiridas. Os acontecimentos do passado e as medidas do espaço compõem Zaíra, de modo que “a cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra” (Calvino, 1990, p. 14). Esse trecho indica, simultaneamente, as duas concepções de tempo (Bergson e Ricoeur). A marca bergsoniana do passado no presente é fundamental para compreender Zaíra, pois só é possível conhecer a cidade à medida que o passado se coloca nela. E a descrição da cidade, ou seja, narrar como é a cidade no presente, comporta também descrever seu passado. Em uma perspectiva ricoeuriana, a relação do tempo com o espaço não pode ser esquecida em Zaíra. O espaço se torna uma evidência da passagem do tempo, um diálogo com as recordações que, juntas, constituem Zaíra no presente. A cidade indica um trabalho com a temporalidade no espaço e se mostra como uma inserção das recordações em cada segmento, cada rua, cada janela. Segundo Ricoeur, “É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço e épocas diferentes, oferecendo ao olhar urna história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler” (RICOEUR, 2007, p. 159). Dando-se a ver e a ler, Zaíra torna a capacidade de narrar inseparável do ato de recordar-se.

Zora, uma cidade muito mais ligada à memória explicitamente, apresenta uma descrição bem parecida com a de Zaíra. Embora esteja muito ligada à dualidade esquecimento e memorização, Zora segue uma lógica de compartilhamento de memória.

O tempo na cidade é acompanhado também da ideia de espaço. Acerca desse tema, é importante lembrar que Bergson fala em dois tipos de memória: memória-hábito e memória regressiva ou por imagens (além da memória íntima e da memória compartilhada de Ricoeur). A memória-hábito se faz presente quando Marco Polo cita que Zora, além de permanecer na memória, faz com que o habitante que conhece a cidade de cor saiba imaginar e ao mesmo tempo recordar de seus lugares: “Quem sabe de cor como é feita Zora, à noite, quando não consegue dormir, imagina caminhar por suas ruas e recorda a sequência em que se sucedem o relógio de ramos, a tenda listrada

do barbeiro, o esguicho de nove borrifos, a torre de vidro do astrônomo (...)” (CALVINO, 19990, p. 19).

O que é memorizado da cidade consegue transpor o papel de memória-hábito e alcançar a memória por imagens, considerando que o habitante não só conhece a cidade de cor, como também se imagina nela e, nesse instante, se recorda de eventos e imagens que acontecem pela cidade. Pensando em Bergson, o trecho acima pode ser visto como uma experiência do tempo psicológico, interno, subjetivo, pois Zora, enquanto “a cidade que não se elimina da cabeça”, traz para Marco Polo a ideia de busca pela memória, de passado no presente que produz uma nova imagem, uma nova recordação a partir do que se imagina, tendendo ao futuro, como aponta Bergson. Mais à frente, Marco Polo descreve que Zora “é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar (...). Entre cada noção e cada ponto do itinerário, pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória” (CALVINO, 1990, p. 20). A facilidade com que a cidade se dá a ver e a flexibilidade que ela propõe fazem com que haja uma maleabilidade da memória: se, por um lado, há uma evocação memorial, por outro, Zora indica uma possível seleção do que se deseja lembrar. Em uma compreensão conforme Ricoeur, as afinidades que essa busca produz podem ser vistas como o passo da memória íntima à memória compartilhada, pois a cidade não consegue ser esquecida por ninguém, devido a sua adaptabilidade à memória de cada um. Dessa forma, ela continua sempre acessível e permanente na memória de todos seus habitantes.

Sofrônia, uma cidade composta de duas meias cidades (uma circense, com parques de diversão, e a outra totalmente utilitária, com bancos, escolas, fábricas), aponta um caminho diferente. Uma das cidades é fixa e a outra é provisória, desmontável, efêmera. Quando se pensa qual das duas cidades é a fixa, a descrição de Marco Polo tende, inicialmente, a levar para a conclusão mais óbvia (a meia cidade do circo seria a provisória, tendo em vista que existe uma maior facilidade em desmontar circos e parques do que uma meia cidade com hospital, ministério, monumentos). Nesse momento, acontece uma quebra do que se tem como normalidade ou como o esperado pelo leitor. São desmontados os muros, os pilares de cimento e tudo que pertence à meia cidade utilitária, prática, tornando substituível e desmontável o que é considerado fixo. O tempo em Sofrônia é marcado justamente pela espera dessa meia cidade: “Permanece a meia Sofrônia dos tiros ao alvo e dos carrosséis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça, e começa-se a contar quantos meses, quantos dias se

deverão esperar até que a caravana retorne e a vida inteira recomece” (CALVINO, 1990, p. 61). O tempo em Sofrônia é registrado pela espera: a vida começa quando a espera pela temporada da cidade provisória acaba. Apesar do espaço ser uma questão central em Sofrônia, o tempo aqui também é fundamental, pois se dirige ao que é deslocável, substituível, efêmero, provisório. Os dias, meses e anos da cidade se baseiam na espera pela meia cidade de cimentos e muros que se vê, normalmente, como imutável, mas na verdade é transitório, passageiro. Esse quebra da ordem ou do esperado é abordada nas *Novas Cosmicômicas*<sup>24</sup>: “todo o percurso do tempo se dirige para o desastre num sentido ou no sentido contrário e o seu intersecar-se não forma uma rede de linhas reguladas por trocas ou desvios, mas sim um enredo, num emaranhado” (CALVINO, 1995). Dessa maneira, Sofrônia, além de mostrar o sentido contrário, o sentido da espera pela meia cidade momentânea, forma um emaranhado que se fixa não no que é regular, mas no que é irregular, assim como o tempo se comporta no trecho citado acima.

Prosseguindo nessa perspectiva da temporalidade, Leônia coloca em questão o contraste entre o novo e o velho, o ato de desprender-se do que é antigo e estar em domínio do novo, em detrimento da acumulação de coisas passadas. De forma mais clara, pode-se dizer que o problema temporal de Leônia reside no fato da cidade não querer se reciclar, mas precisar, o tempo todo, de ferramentas, objetos e artefatos sempre novos. A passagem do tempo, para Leônia, é algo a ser ocultado, escondido, ignorado; é preciso sepultar o passado a todo custo na cidade, é necessário escondê-lo, cobri-lo, para que o novo venha a substituí-lo. Acontece que, nesse processo de eterna busca pelo novo, pelo futuro, e de negação do passado, as coisas velhas de Leônia se tornam lixo rapidamente para darem lugar, todos os dias, às coisas novas. O resultado é uma Leônia cercada de um passado que tenta evitar, mas, no fim, se acumula e se torna mais resistente à medida que o tempo passa:

Acrescente-se que, quanto mais Leônia se supera na arte de fabricar novos materiais, mais substancioso torna-se o lixo, resistindo ao tempo, às intempéries, à fermentação e à combustão. (...) O resultado é o seguinte: quanto mais Leônia expele, mais coisas acumula; **as escamas do seu passado se solidificam** numa couraça impossível de se tirar; renovando-se todos os dias, a cidade conserva-se em sua única forma definitiva: **a do lixo de ontem que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos e lustros.** (CALVINO, 1990, p. 106, grifo nosso)

---

<sup>24</sup> CALVINO, ITALO. *Novas cosmicômicas*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1995, p. 130.

A relação de Leônia com o tempo e a memória demonstra uma tentativa constante de fuga do passado: a cidade busca sempre pelo novo, nega as coisas usadas, as joga fora e foge do que é visto como velho. Essa eterna tendência ao futuro é vista na cidade pelo interesse em produzir a novidade e renegar o obsoleto; o envelhecido é afastado e a cidade do passado é evitada com o tom que ameaça um contágio. A “cidade vestida de novo” faz questão de repelir todo objeto antigo e o passado em Leônia se torna passado à medida que é descartado, considerando que, diariamente, a população da cidade toma posse de tudo que é novo e rejeita todo material antigo (todos os produtos, artigos, peças, acessórios de ontem ou de anteontem). Italo Calvino, ao discorrer acerca do tempo na literatura e da fuga do passado, em *Seis propostas para o próximo milênio*<sup>25</sup>, cita um comentário do escritor italiano Carlo Levi sobre o romance *A vida e opiniões de Tristan Shandy*, de Laurence Sterne:

O relógio é o primeiro símbolo de Shandy, é sob seu influxo que ele foi gerado e que começaram todos os seus dissabores, os quais são indissociáveis desse signo do tempo. A morte está oculta nos relógios, como dizia Belli; e a infelicidade da vida individual, desse fragmento, dessa coisa cindida e desagregada, e desprovida de totalidade: a morte, que é o tempo, o tempo da individualidade, da separação, o tempo abstrato que rola em direção ao fim. Tristram Shandy não quer nascer porque não quer morrer. Todos os meios são bons, todas as armas, para escapar à morte e ao tempo. Se a linha reta é a mais curta entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões servem para alongá-la; e se essas digressões se tornam tão complexas, emaranhadas, tortuosas, tão rápidas que nos fazem perder seu rastro, quem sabe a morte não nos encontrará, o tempo se extraviará, e poderemos permanecer ocultos em mutáveis esconderijos. (LEVI *apud* CALVINO, 1990, p. 59)

A citação que Calvino faz das palavras de Carlo Levi destaca o relógio como símbolo. Na análise de Levi, no relógio reside a morte (que é o tempo) e a fuga do passado, realizada por Tristram, é também uma fuga da passagem do tempo e da morte, um desejo que ambos desapareçam e nós permaneçamos ocultos, escondidos. Do mesmo modo acontece em Leônia: existe um frequente distanciamento do que remete ao passado. Em tempo, um adendo: Calvino reafirma, ao apresentar a proposta da rapidez, que o tempo na literatura pode ser multiplicado (por meio da digressão,

---

<sup>25</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lisboa: Teorema, 1990. Trad. José Colaço Barreiros.

comentada por Levi no trecho acima) ou por meio da iteração. No caso de um prolongamento do tempo “a divagação ou digressão é uma estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente” (CALVINO, 1990, p. 59). Já a iteração consiste em repetições de ações dentro da obra. No caso de Leônia, a fuga do passado não se configura como uma estratégia literária, mas sim como um afastamento constante do fim. O resultado é controverso, no entanto: o próprio afastamento torna o passado ainda mais sólido.

Marósia e Berenice são cidades que contêm a questão do tempo implícita em suas descrições. Marósia, uma cidade que tem duas versões (a versão dos ratos e a das andorinhas) é vista primeiramente como uma cidade que está para começar, que busca iniciar um novo século. Marco Polo, depois dessa impressão, retorna a Marósia e percebe que o novo século, a nova era tinha acontecido: “o velho século está enterrado, o novo está em seu ápice. A cidade certamente mudou (...)” (CALVINO, 1990, p. 140). O velho *versus* o novo, o antigo que precisa ser colocado por terra para que possa surgir o novo (assim como em Leônia, na qual acontece a preferência pelo futuro em detrimento do passado) e o contraste entre as duas Marósias indica uma cidade que segue em conflito com suas diversas temporalidades.

Entretanto, a passagem do tempo em Marósia pode ser percebida de maneiras diferentes, dependendo do olhar do viajante. Desse modo, Marósia pode ser considerada uma cidade em metamorfose, pois ela se modifica à medida que o observador vivencia e narra a cidade:

(...) quando menos se espera se vislumbra uma cidade diferente, que desaparece um instante depois. Talvez toda a questão seja saber quais palavras pronunciar, quais gestos executar, em que ordem e ritmo, ou então basta o olhar a resposta o aceno de alguém (...) naquele momento todos os espaços se alteram, as alturas, as distâncias, a cidade se transfigura (...). (CALVINO, 1990, p 141)

Esse instante inesperado em que Marósia existe (e depois dele não existe mais) pode demonstrar a maleabilidade do tempo na narrativa de Calvino. Nesse momento, até a própria cidade se modifica, aparece diferente para depois deixar de existir. Quais palavras pronunciar e quais gestos executar são ações que caminham para a construção da cidade; o modo como o habitante narra a cidade é fundamental para que ela possa existir, independentemente da sua versão (seja a versão mais antiga, seja a mais nova). Ordem e ritmo, coincidentemente também aspectos temporais que se relacionam com

sucessão e cadência, são fatores que influenciam para que se possa perceber a cidade. Tempo e narrativa se entrelaçam para que seja preenchida a lacuna entre a nova e a velha Marósia. A transfiguração da cidade depende do instante em que se vê a cidade, em qual ordem e em qual ritmo são executados os gestos (tempo) e quais palavras se pronunciam (narrativa), o que faz com que as alturas e distâncias da cidade mudem (espaço). A tríade tempo – espaço – narrativa aponta que em ambas as Marósias (a dos ratos, anterior, e a das andorinhas, do novo século) há um deslocamento contínuo do tempo, tendo em vista que a qualquer instante, dependendo do olhar do viajante, a Marósia anterior pode voltar. Nesse caso, o passado de Marósia reside em seu presente: “de um momento para o outro a Marósia anterior voltará a soldar sobre as cabeças o seu teto de pedra, teias de aranha e mofo” (CALVINO, 1990, p. 141).

Um segundo exemplo de temporalidade que marca as cidades (conflito entre a cidade que era e a cidade que será) tem-se em Berenice. Berenice, cidade dos justos e dos injustos, “reevoca uma antiga idade de Ouro” e, ao mesmo tempo, a partir dos eventos de seu passado, projeta como pode ser a cidade no futuro: “a partir destes dados, é possível inferir uma imagem da futura Berenice, que estará mais próxima do conhecimento da verdade do que qualquer notícia sobre o atual estado da cidade” (CALVINO, 1990, p. 147). Estes dados aos quais Marco Polo se refere em sua descrição são eventos de uma Berenice dos justos em comparação a uma Berenice dos injustos; as duas versões são as atuais e não se pode dizer que sejam exatamente antigas, mas evocam um passado e apresentam tudo o que Marco Polo “deveria falar” da cidade. Na verdade, Marco Polo descreve Berenice a partir de uma contradição. Ele afirma que “em vez de falar” de uma Berenice justa, “deveria falar” da Berenice oculta; ou que “em vez de representar” aspectos da Berenice injusta, “deveria falar” do modo como os justos se comportam. Dessa maneira, Marco Polo expõe “o que não deveria falar” das duas Berenices. O que ocorre na descrição de Berenice é uma narrativa moldada pelo que deveria ser dito, pelo oculto, pelo invisível. Em Berenice acontece um processo em que a narrativa explora o invisível: ao negar a revelação de uma parte da cidade, Marco Polo acaba expondo-a.

Mais uma vez, o tempo é fator indispensável para a cidade, considerando que o futuro de Berenice pode ser previsto a partir de seus episódios atuais que mostram uma imagem do que a cidade pode vir a ser:



Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras Berenices já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas, espremidas, inseparáveis. (CALVINO, 1990, p. 147).

Nesse raciocínio, Berenice muito se assemelha à Fedora, pensando na simultaneidade de várias cidades dentro de uma só. Entretanto, Berenice dialoga muito mais com a questão temporal, pois a cidade é uma sucessão, uma sequência (lembrando da característica da sucessividade, de Bergson) no tempo. Em Berenice, a ideia de duração bergsoniana pode ser compreendida não só por a cidade conter o passado no presente, mas principalmente por possuir no presente as futuras Berenices. Pode-se inferir os quatro princípios da duração em Berenice: sucessão, pois a cidade é alternadamente construída por cidades justas e injustas, de forma sequencial; continuidade, pois as duas cidades continuam a existir dentro dessa sucessão; mudança, pois são criadas diferentes cidades a partir desse processo; e criação, tendo em vista que as futuras Berenices já existem no presente. A indivisibilidade da cidade também se aproxima do conceito de indivisibilidade do tempo em Bergson, ao se analisar o tempo uno, incessante, continuado.

Marósia e Berenice são exemplos de como a rapidez, a flexibilidade e o deslocamento do tempo são aspectos importantes na narrativa literária. A rapidez, uma das seis propostas de Calvino para a literatura, mostra como esses instantes descritos por Marco Polo podem se contrair ou dilatar, ao passo que alteram totalmente a cidade:

Não quero de forma alguma dizer com isto que a rapidez seja um valor em si: o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraíndo-o ou dilatando-o. Na Sicília, os contadores de histórias usam um a fórmula: “*lu cuntum metti tempu*” [o conto não perde tempo], quando quer saltar passagens inteiras ou indicar um intervalo de meses ou de anos. (CALVINO, 1990, p. 48)

Nessa perspectiva, a composição da narrativa de Calvino muito se assemelha à obra *As Mil e uma Noites* em que a personagem Sheherazade, para sobreviver, narra todas as noites, histórias ao rei Shariar, seu esposo. Da mesma maneira, pode-se compreender *As cidades invisíveis* como um compilado, uma coleção de histórias que, unidas, formam uma narrativa. Em *Seis propostas*, Calvino até mesmo comenta acerca

do tempo narrativo utilizando *As Mil e uma Noites* como exemplo de uma história que conta outra história:

Este motivo pode ser entendido inclusive como uma alegoria do tempo narrativo, de sua incomensurabilidade com relação ao tempo real. E pode-se reconhecer o mesmo significado na operação inversa, ou seja, na dilatação do tempo pela proliferação de uma história em outra, que é uma característica da novelística oriental. Sheherazade conta uma história na qual se conta uma história na qual se conta uma história, e assim por diante. (CALVINO, 1990, p. 51)

A relação do tempo da narrativa com o tempo “real” torna-se ilimitada, pois o tempo narrativo pode se “desprender” do real, na rede de histórias que constitui a narrativa de *Cidades*, o tempo pode se prolongar, como nos diálogos entre Marco e Kublai ou se comprimir, focando apenas no tempo de uma cidade, como em alguns relatos de viagens de Marco Polo.

Para este estudo, interessa a dualidade tempo cronológico e tempo subjetivo, interno. Durante toda a narrativa de *Cidades* os dois tipos de tempo estão presentes, entretanto é possível perceber que o tempo não cronológico atende mais à estrutura da narrativa de Calvino, pois detém em si a possibilidade de distensão, principalmente quando se diz respeito às cidades. Existe uma marcação cronológica quando, por exemplo, historicamente, é sabido o período em que Marco Polo conhece Kublai, ambos viveram no século XIII; o imperador reinou entre 1260 e 1294 e foi o quinto Grande Khan do Império Mongol. Kublai de fato conheceu Marco Polo, por volta de 1266 e fez dele seu embaixador por mais de dez anos. A obra de Calvino parte desses registros cronológicos, históricos. Outro exemplo se dá pela própria sequência cronológica da narrativa literária: Kublai conhece Marco, o coloca como seu embaixador e logo após perceber o teor fantástico de seus relatos de viagem, tem interesse pelas cidades narradas, a princípio apenas ouvindo as histórias; posteriormente participa ativamente das narrações, cria suas próprias cidades e mantém diálogos constantes com o imperador. Todavia, os diálogos entre os dois e a história de cada cidade não respeitam a ordem cronológica; eles se opõem a ela e desobedecem qualquer rastro de convenção temporal ou espacial.

Para Massaud Moisés, em *A Criação Literária*<sup>26</sup>, o tempo psicológico seria o tempo “imerso num labirinto mental”, capaz de evocar o passado no presente a qualquer

---

<sup>26</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária* – Prosa I. Editora Cultrix, 5ª edição, São Paulo, 1986.

instante. Pode-se analisar o tempo nas cidades principalmente no seguinte entendimento:

A consciência e as convenções impõem uma ordem externa aos fatos, obrigando-nos a rotulá-los com data marcada, quando sabemos que a verdade psicológica, mesmo para nós próprios, é outra: tudo quanto sentimos ficou arquivado num universo sem limites ou, quando muito, circular. E essas sensações vão-se acumulando sem cronologia: todas presentes, todas de hoje, bastando o ato de recordá-las para confirmar. E se as rememorarmos numa ordem é ainda em nome de pressupostos exteriores, subordinados à consciência social. O vulgar embaralhamento das lembranças serve de prova para esse mecanismo da memória. (...) Todos sabemos, depois dos trabalhos de Bergson (*Matéria e Memória*, 1897, *A Evolução Criadora*, 1906, *Duração e Simultaneidade*, 1922), que variamos continuamente, ainda quando o tempo objetivo se mantenha inalterado na aparência. (MOISES, 1986, p. 183)

Ou seja, pode-se perceber que o tempo psicológico trabalha com pressupostos interiores, que não se encaixam nos conceitos físicos, cronológicos ou tradicionais de tempo; o tempo psicológico mostra uma circularidade e as lembranças se atualizam no hoje ao passo que são rememoradas. E, caso exista uma ordem, para o tempo psicológico ela não interessa, de modo que o passado no presente se coloca outra vez no processo de rememoração. Bergson também é citado por Moisés, que destaca que seus trabalhos colaboraram para uma concepção de tempo variável, mesmo que exteriormente objetivo, inalterado, contínua no cerne da experiência. A maior diferença entre o tempo físico, cronológico, histórico, da natureza e o tempo psicológico, subjetivo, oriundo da experiência, se dá nos elementos dessas duas dimensões: enquanto a primeira se volta para o exterior, convencional, a segunda, numa concepção bergsoniana, retoma um processo de duração interior. Os dois tipos estão presentes nas cidades, entretanto o tempo psicológico é o grande guia nos relatos de cada cidade, de modo que pode ir e vir sem maiores obstáculos durante toda a narrativa. A flexibilidade, o deslocamento e a capacidade de “distensão” do tempo narrado, muito semelhante à teoria de Santo Agostinho, são aspectos presentes não só nas cidades, mas nos interlúdios entre uma cidade e outra, nos quais ocorrem os diálogos entre Kublai e Marco Polo:

Marco entra numa cidade; vê alguém numa praça que vive uma vida ou um instante que poderiam ser seus; ele podia estar no lugar daquele homem se tivesse parado no tempo tanto tempo atrás, ou então se tanto tempo atrás numa encruzilhada tivesse tomado uma estrada em

vez de outra e depois de uma longa viagem se encontrasse no lugar daquele homem e naquela praça. Agora, desse passado real ou hipotético, ele está excluído; não pode parar, deve prosseguir até uma outra cidade em que outro passado aguarda por ele, ou algo que talvez fosse um possível futuro e que agora é o presente de outra pessoa. Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos. (CALVINO, 1990, p. 28-29)

O jogo com a possibilidade, com o que poderia ter sido (assim como acontece em *Fedora*), a hipótese de posse de um tempo que não é de Marco e as lacunas que se formam por meio do que não foi (ou não pôde ser) são fatores que demonstram a propriedade de deslocamento do tempo na obra: o passado real, o passado que deveria ter sido, o futuro que se torna presente, o futuro que não poderá acontecer, todos esses cenários, reais ou não, escrevem a história de Marco Polo. A partir do que não aconteceu (passado hipotético) e do que não poderá acontecer (futuros não realizados) é que se forma o presente do viajante e, mais ainda, pode-se dizer que o passado também é passível de atualização e muda, varia, de acordo com os destinos escolhidos por Marco Polo (propositalmente ou não). Os elementos da duração de Bergson (sucessão, continuidade, mudança e criação) se destacam ainda mais nos intervalos entre uma cidade e outra: a cada diálogo entre os personagens, nota-se que o tempo, apesar de contínuo, muda e são criadas novas noções de temporalidade, guiando a memória: futuros que não se realizam e se transformam em passado, pausas no tempo, diferentes possibilidades de passados, passados que aguardam.

Acerca da inversão e fusão das categorias de marcação temporais, Benedito Nunes, em *O tempo na Narrativa*<sup>27</sup>, ressalta a propriedade do texto literário em deslocar os instantes:

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, p. 35, 1988)

Na ficção, a linha que distingue um momento do outro é tênue, podendo ser condensada, comprimida, ou dilatada, estendida. Enquanto no tempo “real” de Benedito Nunes ainda é possível separar os momentos de alguma maneira, mesmo que por convenção social ou necessidade de medidas, o tempo na ficção é percebido de maneira

---

<sup>27</sup> NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. Editora Ática, São Paulo, 1988.

distinta, podendo ocorrer deslocamento, mistura e transformação de um instante em outro. Ainda sobre o trecho das várias possibilidades de passado para Marco Polo, tendo em mente o conceito de duração, é possível traçar uma semelhança do “quase-passado” de Benedito Nunes com a história de Marco e as cidades. Marco Polo, “se tivesse parado no tempo tanto tempo atrás”, teria outro passado e outro futuro. O uso do “talvez” também contribui para que sejam preenchidas as cidades de possibilidades, de lacunas. O passado é reconstruído o tempo todo, conforme a trajetória do viajante. Benedito Nunes, ao falar da obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco, afirma que a obra “apresenta ou presentifica, num momento do tempo imaginário, aquilo que representa” (NUNES, 1988, p. 43) e a ficção teria a capacidade de “infundir presença nos acontecimentos do passado”. Ou seja, a ficção possui a particularidade de despejar o presente nos eventos passados, fazendo com que haja um quê de presente constante não ato de narrar o passado. Quando questiona sobre essa ideia mista de passado que se atualiza e se modifica conforme a narrativa e o modo como se olha cada evento, Benedito Nunes traz o conceito de “quase-passado”, muito importante na análise deste estudo:

Mas porque a narrativa ficcional, até a que transpõe para o futuro, “conta o irreal como se o irreal fosse passado?”, pergunta Paul Ricoeur. Por que o passado subsiste e insiste na forma do pretérito? O pretérito guardaria esse privilégio devido à voz narrativa (...). É pois o leitor a quem essa voz se dirige, que atualiza o passado épico como um *quase-passado*. Em última análise, o tempo da narrativa não decorre somente das relações entre o autor fictício e o texto, mas depende, também, das relações entre o texto e seu destinatário, o leitor. (NUNES, 1988, p. 44)

Ao citar Paul Ricoeur, Nunes retoma a discussão não só do tempo na narrativa, mas da relação temporal que é criada no ato da leitura devido à voz narrativa. Para traçar um paralelo, assim como Marco Polo se dirige ao imperador para contar suas viagens e todos os espaços e tempos por ele decorridos, também o texto se dirige a nós, leitores. A voz narrativa cria um passado ao contar “aquilo que se realizou para ela” (e acontece um pacto entre leitor e autor que apresenta os acontecimentos narrados como pertencentes ao passado dessa voz. Esse *quase-passado* ao qual Nunes se refere pode ser compreendido como um passado que frequentemente se presentifica, muitas vezes nem se mostrando como passado de fato, mas transpondo também para o futuro devido à voz narrativa. O pacto, a crença entre leitor e autor nos acontecimentos narrados

indica uma espécie de acordo e nele o passado de um, no ato da leitura, torna-se presente para o outro.

Já numa perspectiva do conto, considerando a hibridez de gêneros literários identificada em *Cidades*, o tempo no conto é focado em uma ação, em uma unidade dramática. Moisés apresenta o tempo no conto como voltado primordialmente à ação, ao centro da trama. Nesse sentido, o tempo nas *Cidades* parece se aproximar mais do tempo do romance do que do tempo do conto:

O conto, voltado que está para o centro nevrálgico da situação dramática, abstrai tudo quanto, na esfera do tempo, encerra importância menor. Assim se explica que lhe seja estranha, ou escassamente compatível, a “duração”, ou a complexa intersecção de planos temporais, engendrada pela memória associativa, ou por outro expediente análogo. De onde a objetividade do conto: desprezando os desvios e atalhos narrativos, concentra-se no âmago da questão em foco. (MOISÉS, 1986, p. 45)

Algumas cidades podem, de fato, apresentar o foco voltado à unidade dramática e o tempo limitado, marcado, sem maiores digressões, como Zobeide (em que a unidade de ação gira em torno do sonho que fundou a cidade) ou Leandra (cidade em que a ação se concentra na competitividade entre os deuses Lares e Penates). Entretanto, o tempo nas cidades, em sua maioria, é marcado justamente pela ideia de digressão, os relatos são transpassados pela intersecção de planos temporais e a objetividade a que Moisés se refere parece estar distante da experiência temporal nas cidades como um todo.

Curiosamente, muito se aproxima o tempo das cidades à formulação de tempo na poesia, também de Massaud Moisés. Em sua obra *A Análise Literária*<sup>28</sup>, Moisés afirma que o tempo na poesia não respeita exatamente uma ordem:

Na realidade, a poesia não se insere no tempo (embora possa escolher o tempo como tema), quer dizer, não se prende às dimensões do tempo, não se apresenta numa ordem temporal, cronológica, com um “antes” e um “depois” (um “antes” e um “depois” que balizassem a ordem do tempo, não a ordem com que as palavras se organizam no corpo do poema). Em suma: as emoções, sentimentos e conceitos que integram um poema ignoram qualquer sucessividade análoga a tempo no relógio, e apenas se arquetam conforme um nexos psicológico ou inerente à própria substância da poesia, dir-se-ia um nexos emotivo-sentimental-conceptual. Daí que pareça mais participar do tempo psicológico, ou da “duração” bergsoniana, que da cronologia histórica ou física. (MOISES, 1999, p. 43)

---

<sup>28</sup> MASSAUD, Moisés. *A Análise Literária*. São Paulo, Editora Cultriz, 11ª edição, 1999.

Considerando a nomenclatura “apólogos-poema” que Calvino dá a *Cidades*, é notável a semelhança entre a análise de Moisés do texto poético e o percurso que se tem realizado neste estudo acerca da não linearidade do tempo na narrativa. Embora exista um ponto divergente no trecho citado de Moisés, que consiste na não existência de um antes e um depois (no caso das cidades, o antes e o depois existem, entretanto estão entrelaçados, fundidos e podem tanto se inverter, quanto se deslocar ou trocar de lugar), a maior parte do pensamento de Moisés pode ser compreendida de encontro ao entendimento de duração bergsoniana. Moisés cita, mais uma vez, Bergson e reafirma a intenção do tempo na poesia em se abster de qualquer marcação cronológica exterior; à poesia interessa apenas seu tempo interno e segue uma linha mais psicológica, concentrada na sensação, na substância do texto. Cada cidade apresenta, nesse sentido, uma duração e mostra, igualmente, uma contração e uma dilatação do tempo.

É importante observar que Moisés, ao falar do tempo no texto em prosa como um todo (conto, novela, romance), exemplifica como o tempo psicológico pode ocorrer nesses gêneros (mais em uns do que em outros), de modo que o tempo metafísico ou psicológico ocorre com mais frequência no romance introspectivo. Dada a estrutura e o encadeamento da narrativa de Calvino (junção de várias histórias pequenas que, sequenciadas, formam um todo) também é possível compreender o tempo nas *Cidades* desse ponto de vista:

Pois bem: se tal tipo de romance [introspectivo] evolui num tempo psicológico, imediatamente se deduz que o estudante deve prevenir-se contra a tendência para procurar um encadeamento lógico entre os momentos da vida profunda da personagem que lhe é dado presenciar. Na verdade, a própria condição de tempo não-histórico basta para conferir às tomadas interiores um **caráter fragmentário ou caótico**. Caso exista coerência nesse vir-a-ser desordenado do tempo, trata-se duma coerência subterrânea, íntima das camadas psíquicas, que apenas se fazem conhecidas quando desprendem seu conteúdo na direção da memória. (MOISÉS, 1999, p. 106, **grifo nosso**)

Muitas vezes, tal caráter fragmentário ou caótico é notado nas *Cidades* quando, por exemplo a memória na cidade de Zirna, além de redundante, traz infinitas imagens da cidade; ou quando Isidora, a cidade que possuía seu habitante na juventude, o recebe na idade avançada; ou quando Doroteia fornece todos os dados para que o viajante retorne: “...até obter todas as informações a respeito da cidade no passado no presente no futuro; ou então dizer, como fez o camaleiro que me conduziu até ali: “Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã; muita gente caminhava rapidamente pelas ruas (...)”

(CALVINO, 1990, p. 13). No caso de Doroteia, especificamente, a manhã faz com que vários caminhos, várias estradas sejam abertas ao viajante, proporcionando um “vir-a-ser” que, por mais que seja desordenado, nasce por meio de uma temporalidade. Tais cidades, assim como as outras citadas neste capítulo, caminham em direção à memória; o tempo cronológico, sucessivo, registrado pela sequência dos relatos ou pela chegada do viajante e suas reações acerca da cidade, não impede a compreensão de como o tempo não cronológico, fragmentado, caótico, psicológico é presente no texto.

Em resumo, é possível perceber o tempo nas cidades de Marco Polo das duas perspectivas: do ponto de vista do romance (prosa) e do ponto da poesia (poema), sendo que, dos textos em prosa, o tempo da obra se aproxima mais do romance e menos do conto.

O tempo no texto poético responderia, nesse sentido, muito mais à temporalidade apresentada em cada cidade, sendo possível notar a ação da duração bergsoniana não só na descrição dos espaços, mas principalmente nas conversas (interlúdios) do grande Khan com Marco Polo, como por exemplo:

— Você avança com a cabeça voltada para trás? — ou então: — O que você vê está sempre às suas costas? Ou melhor: — A sua viagem só se dá no passado?

Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo 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**, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir (...). (CALVINO, 1990, p. 28, **grifo nosso**)

A viagem de Marco Polo não se dá somente ao passado em si; ela percorre um passado que varia, que se atualiza e “reatualiza” de acordo com o caminho seguido. Em uma concepção bergsoniana, o passado do viajante é lembrado e interfere tanto no presente (pois muda conforme a viagem) quando no futuro (pois é criado a partir da chegada a uma nova cidade).

Por fim, faz-se novamente o questionamento do Grande Khan a Marco Polo: “Você viaja para reviver o seu passado? — era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: — Você viaja para reencontrar o seu futuro?” (CALVINO, 1990, p 29). Marco Polo responde “O viajante reconhece o pouco



que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá”. A resposta caminha muito mais para uma indagação sobre reconhecimento do que pode ser considerado como memória do viajante e do que não pode; segundo a resposta de Marco Polo, é por meio do que não se viveu ou do que não pertence ao passado do viajante que se reconhece o que é de fato seu. O espaço e o tempo se mostram fundamentais para que o viajante construa sua própria memória através da memória do outro (ao descobrir cada cidade) e através da compreensão do que não ocorreu no passado e não poderá ocorrer no futuro. Pensando na ideia de negação, como o próprio Marco Polo comenta, esses lugares que apresentam passados hipotéticos e possíveis futuros são “espelhos em negativo”.

### CAPÍTULO III – IMAGINAÇÃO, IMAGEM, LEMBRANÇA: UMA FENOMENOLOGIA DA MEMÓRIA

O livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Jorge Luis Borges

Para um ponto de partida, é preciso analisar como o conceito de imaginação é trabalhado na análise literária e como ele se relaciona com as noções de imaginário e imagem. Na narrativa de Calvino, de que modo a imaginação preenche o que a memória não alcança? Como pode ser compreendida a questão da imagem nas cidades? Onde a ficção se situa nesse processo? Essas indagações são alguns pontos de partida para que possamos compreender melhor a relação entre narração e ficção, memória e imaginação, lembrança e imagem nas cidades.

Em um primeiro momento, para uma reflexão sobre como memória e imaginação se manifestam no texto de Calvino, retomamos o pensamento de Ricoeur. A essência dos fenômenos da memória e da lembrança pode lançar luz a uma questão central: a imaginação pode preencher o que está ausente na memória? Nesse sentido, Ricoeur estabelece que memória e imaginação servem a propósitos diferentes. As ideias de memória e imaginação são tradicionalmente evocadas como uma associação, sempre em conjunto, em convergência; para Ricoeur, “é sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela”<sup>29</sup>. Entretanto, Ricoeur lança luz a uma proposta distinta: memória e imaginação podem se manifestar conjuntamente, porém com intencionalidades diferentes. Antes de partir propriamente para as situações em que as duas categorias se distinguem, é necessário apontar para o que Ricoeur chama de uma “fenomenologia da memória”, pois é a partir do conceito de “fenômeno” que poderemos trabalhar a questão da imagem, do imaginário e da lembrança nas descrições das cidades.

---

<sup>29</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

### 3.1 Memória e Imaginação

Retomando a discussão sobre memória e imaginação, a afirmação de Aristóteles de que “a memória é do passado” fornece a Ricoeur o início de uma reflexão sobre como funciona a transformação da lembrança em imagem, o que nos leva a uma fenomenologia (da lembrança e da imagem) que marca tanto a imaginação quanto a memória. Ricoeur introduz a problemática entre memória e imaginação retomando a dualidade da herança grega: de um lado Platão, com a noção de *eikon*, a representação presente de algo ausente, tratando a memória por meio da imaginação; do outro lado, Aristóteles, com a ideia da representação de algo já ocorrido no passado, discutindo o tema da imagem na lembrança.

Começando pelo uso do termo *eikon*, denominado por Platão, Ricoeur afirma que a imagem, juntamente com a memória, em um pensamento filosófico, traz um “cunho de suspeita”, considerando que é associada à metáfora do bloco de cera. Segundo Platão, na alma humana haveria uma espécie de bloco de cera, onde são “gravadas” ou impressas nossas lembranças. Enquanto houver a imagem da impressão, é possível lembrar-se; onde não há imagem ou há apagamento da impressão, não se pode lembrar. O enigma do *eikon*, que leva em conta a presença de algo ausente, configuraria a lembrança: o que foi impresso no bloco nos recordamos enquanto a imagem está ali (Platão chama essa imagem de *eidolon*). Para Platão, a imagem seria um segundo objeto criado, copiado do verdadeiro. A esse segundo objeto similar ao seu original Platão dá o nome de *heteron*. Para Ricoeur, são três as dificuldades no pensamento platônico acerca da memória: a ausência de marcas anteriores que distinguem a memória (marcas vinculadas à lembrança); a relação entre *eikon* (a “cópia” do ausente”) e a marca original (marca primeira), o que produz um conflito de semelhança, dificultando a distinção entre memória e imaginação; e o questionamento de que a relação com o passado seria apenas uma variedade de mimesis. Tais indagações são objeto deste estudo, na medida em que suscitam o debate da relação entre memória e imaginação na narrativa literária.

Ao levar em conta a afirmação que a memória é do passado, Ricoeur afirma que a linguagem é promovida por essa marca temporal e tal percepção do aspecto da anterioridade (que implica o antes e o depois) só existe por meio do tempo. Isso nos

remete à discussão sobre tempo e memória: quando podemos distinguir um instante (anterior) do outro instante (posterior), a análise do tempo e da memória se misturam inicialmente.

A metáfora de Aristóteles vai trabalhar a ideia do bloco de cera, porém com um adendo: a impressão não ficaria apenas na alma, mas no corpo associado à alma. Isso leva Ricoeur a perguntar: é possível, ao ver uma imagem, lembrar-se de algo distinto dela? A teoria de Aristóteles logo responde com a analogia da pintura de um animal: a pintura é, ao mesmo tempo, ela mesma (enquanto desenho em um suporte) e a representação do animal (*eikon*, uma cópia).

Para pensar uma diferenciação mais nítida entre lembrança e recordação, a ação de lembrar-se, conforme Ricoeur, acontece quando transcorre o tempo. Logo, nesse intervalo, no período que existe entre a “marca original” e o seu possível retorno, ocorre a recordação. Dessa forma, o ponto de partida para o caminho da recordação seria a iniciativa da busca e, mais uma vez, temos a distinção entre lembrança marcada pela não intenção, pela “espontaneidade” da memória, e a recordação, na qual parece haver um esforço na procura pela marca da anterioridade. Compreendendo esses dois movimentos, temos que a memória e a imaginação são intermediadas pelo tempo, assim como Ricoeur explica: “essa afirmação de Aristóteles [o ponto mais importante é conhecer o tempo] confirma a tese segundo a qual a noção de distância temporal é inerente à essência da memória e assegura a distinção de princípio entre memória e imaginação” (RICOEUR, 2007, p. 38). Na teoria aristotélica, o tempo é inerente à memória, transpassando seja pela lembrança, seja pela recordação. Inclusive, para Ricoeur, a distinção entre o que é “evocação simples” e o que é “esforço de recordação” é a maior contribuição de Aristóteles para a problemática da memória. Isto é, a questão da *mneme* e da *anamnesis* é primordial para a compreensão da memória enquanto um conjunto de fenômenos. O tempo como marca distintiva da lembrança se torna referência para pensar a imaginação e, a lembrança, por sua vez, traz a marca da anterioridade. A indagação de Ricoeur se volta aos conceitos de “marca original” e “imagem-lembrança”: a relação entre os dois é de semelhança ou cópia? Essa investigação específica não interessou a Aristóteles propriamente, entretanto a tomaremos como fundamental na análise da imagem e da lembrança na narrativa literária.

### 3.2 Fenomenologia da memória

É interessante notar que Ricoeur inicia a investigação sobre a fenomenologia da memória destacando que serão apresentadas as capacidades da memória, não suas deficiências e, com foco nos fenômenos que, no discurso “da vida cotidiana”, são atribuídos à memória. A hipótese inicial é de que não há outro caminho para o passado senão a memória. Nesse contexto, temos a afirmação central de que a ambição (a intenção maior) da memória é a de ser fiel ao passado. Com base nessa premissa, a memória se torna o principal recurso para acesso ao passado. Já o olhar para a imaginação é distinto: o paradigma da imaginação é o irreal, é o fictício ou, como Ricoeur chama, traços não posicionais. A esses traços não há a mesma atribuição que damos à memória, pois eles não se situam no mesmo nível de “expectativa” de fidelidade. É esperado da imaginação, arquetipicamente, o utópico, o hipotético, o possível, mas não o real, a marca original anterior. A memória seria nossa garantia para significar algo que aconteceu, é a ela que recorreremos quando nos referenciamos ao passado. A fenomenologia da memória proposta por Ricoeur é fragmentada, no sentido de seguir por diversas direções (a da lembrança, a da imagem), porém tem um fio condutor: o tempo ou a relação da memória com o tempo.

Para um ponto de partida, há a diferenciação mais específica entre memória e lembrança, a memória se constituiria de uma categoria maior, no singular – “a memória” – e a lembrança algo mais derivado, no plural – “as lembranças”. A memória está mais para a capacidade de acesso ao passado como um todo, enquanto as lembranças estão mais para as “margens” dessa aptidão. Nesse sentido, as lembranças fariam parte de um fundo memorial.

Com o objetivo de explicar como pode funcionar a fenomenologia da lembrança, Ricoeur cria “pares opacionais”. Por meio de exemplos que não são necessariamente e absolutamente contrários, mas apresentam fenômenos distintos. Os pares opacionais são: hábito/memória e evocação/busca e são um instrumento para compreendermos melhor termos já citados como lembrança, imagem, *eikon*, lembrança-representação, recordação, trabalho memorial e como se dá a relação entre eles.

Conforme Ricoeur, os fenômenos mnemônicos *hábito* e *memória* operam em polos distintos, sendo seu único aspecto em comum a relação com o tempo. Enquanto o hábito é notado como uma vivência do presente e não do passado, a memória é definida

pela anterioridade. Novamente, o elo que faz com que caminhem juntos é o fato de os dois passarem pela experiência temporal. A problemática nesse par oposicional é definir em que medida o passado se “funde” ou adere ao presente e quando se pode descrever que ele pertence propriamente a uma anterioridade, a uma “preteridade”. Percebe-se que, nesse raciocínio, a experiência temporal e sua profundidade continuam sendo balizadoras da fenomenologia da memória. A memória-hábito seria a memória que é vivida, faz parte do presente (quando, por exemplo, fazemos algo sem hesitar). Essa memória-hábito, pelo seu caráter de repetição e frequência, se opõe à memória que imagina. O presente, diferentemente da “memória-hábito” nesse caso, não importa. Do mesmo modo que Ricoeur diferencia hábito de memória, também coloca em contraste os fenômenos de comemoração aos fenômenos de rememoração. Os primeiros se dariam por hábitos da vida comum, ligados a costumes, categorizando-se, assim, a uma espécie de memória coletiva. Já os segundos pertenceriam à memória privada, como já tratamos no início do capítulo.

Já o segundo par oposicional se constitui de *evocação/busca*. A evocação é “o aparecimento atual de uma lembrança” e se relaciona intrinsecamente com a *mneme*. A lembrança, relacionada à sua evocação, consiste na dimensão cognitiva da memória. Essas quatro categorias (evocação, lembrança, *mneme*, memória) não poderiam existir de maneira isolada, separada; a partir da evocação a lembrança surge, o que denomina a ação da memória. Já a busca Aristóteles compara com o ato de recordar-se. A recordação estaria mais para a *anamnesis* e Ricoeur, que se coloca dentro da mesma corrente filosófica de Sócrates, considera do mesmo modo a recordação: termo emblemático de busca. Daí surge o conceito de “memória feliz”. Para compreender o que Ricoeur chama de “memória feliz”, é necessário entender como funciona o esquecimento. O “ana” de *anamnesis* significa volta, retorno. A recordação opera na medida em que há a busca, há o esforço ativo. O esquecimento seria o que trabalha na direção contrária a esse movimento de procura de uma experiência vivida, ele age contra o esforço da recordação. O esquecimento, nesse pensamento, é a falha da recordação. Segundo Ricoeur, “buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação”. Ora, a memória “feliz” seria a recordação “bem-sucedida”, que foi realizada sem a contracorrente do esquecimento.

Quando falamos em fenomenologia da memória, é importante lembrar que o sentido aqui do termo “fenomenologia” é tomado a partir dos estudos de Husserl. A

fenomenologia é o estudo do conjunto de fenômenos e como eles surgem e são percebidos dentro de uma experiência vivencial, em determinado tempo e espaço. A palavra “fenomenologia” vem do grego *phainesth* e significa “aquilo que se apresenta”, “aquilo que se mostra”. No seminário “Da palavra ao gesto”<sup>30</sup>, ao falar sobre o estudo dos fenômenos, o Professor Andrea Potestà<sup>31</sup> esclarece que fenômeno significa o que aparece, o que dá luz. Na fenomenologia não consideramos as coisas como independentes ou alheias ao mundo, mas sim como elas surgem à consciência, aponta Andrea. Nesse estudo, não importa propriamente o objeto apenas em sua existência, mas a coisa pensada, dentro de uma dinâmica vivencial. Para a fenomenologia, é fundamental considerar a percepção, os eventos dentro de uma experiência.

Ricoeur traça uma espécie de percurso fenomenológico da memória partindo da tradição de Santo Agostinho sobre a memória vir do passado e da visão de John Locke acerca da memória e identidade de si. Mais adiante essa fenomenologia será não somente da memória, como também da lembrança e da consciência.

Ao falar das diferenças e pontos em comum entre memória pessoal e memória coletiva e questionar se nossa memória é formada primordialmente de maneira individual, pessoal ou coletivamente, Ricoeur abre a discussão expondo sobre a possível rivalidade entre memória pessoal e memória coletiva: as duas não se opõem no mesmo plano, porém operam, tradicionalmente, em universos alheios um ao outro. Para ele, o papel do filósofo que deseja articular seu discurso com o da fenomenologia da memória é entender o funcionamento dessas duas memórias, para então “lançar pontes entre os dois discursos” (RICOEUR, 1913, p. 105).

Segundo a tradição do olhar interior, de Santo Agostinho, são três os traços que marcam a memória como uma construção individual. O primeiro seria o caráter singular da memória. Não é possível transferir lembranças de uma memória à outra, sendo a memória um modelo de experiências que são vivenciadas apenas pelo sujeito, em um sentido de posse (minha memória ou “minhidade”, termo escolhido por Ricoeur para significar a ideia de posse). O segundo fator se dá pelo vínculo da consciência com o passado, elo que reside na memória. As impressões do sujeito são do passado e, conseqüentemente, a memória garantiria uma determinada continuidade temporal.

---

<sup>30</sup> Seminário realizado na Universidade de Brasília, de 22 a 25 de agosto de 2017, organizado pelo grupo de pesquisa *Poéticas da Memória*, liderado pela Profa. Dra. Fabricia Wallace.

<sup>31</sup> Andrea Potestà é doutor em Filosofia pela Universidade de Estrasburgo (França) e professor da Pontifícia Universidade Católica do Chile.

Ricoeur utiliza até mesmo o exemplo de arquipélagos de lembranças para explicar melhor a ideia:

De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. (RICOEUR, 2007, p. 108)

Nessa metáfora, os arquipélagos seriam as lembranças que se organizam individualmente (como vários conjuntos de ilhas separados uns dos outros) e a memória seria capaz de percorrer todos esses espaços. O terceiro fator que marca a memória como primordialmente individual é o fato de estar vinculada a ela a orientação da passagem do tempo. Tal passagem pode ser do passado para o futuro e do futuro para o passado, ou seja, pode ser em mão dupla, não necessariamente em uma direção só. Esses três traços são a base para a tradição do olhar interior, iniciada por Santo Agostinho. Porém essa tradição do “homem interior” desconhece a tradição da equação entre a identidade, o si e a memória, que é justamente o pensamento que John Locke propõe. Ricoeur, antes de passar diretamente à filosofia de Locke, apresenta uma introdução sobre Husserl. Aqui faremos de maneira diferente, primeiro discutiremos a situação de Locke na perspectiva do olhar interior para, depois então, estudar a proposta de Husserl.

John Locke apresenta três noções que, juntas, formam uma sequência que busca compreender a memória. São as noções de identidade, consciência e si (*identity, consciousness, self*). Em uma filosofia da consciência e da memória, é preciso, a princípio, entender a noção de identidade. Aqui, Locke usa identidade como “a dobra do dobrar-se de si”: a identidade, além de ter um caráter reflexivo, é também autorreferencial. A identidade forma, de maneira comparada, um contraponto à ideia de diversidade e seria uma reflexão referenciada “a si mesmo”. O conceito de identidade trabalha com a questão do olhar interior, é voltado para dentro, se autorreferencia e também é temporal. A partir da identidade de si, é possível compreender a equação consciência, si e memória, pois a identidade e a consciência formam um círculo: a identidade estende-se tanto ao ponto da consciência conseguir encontrar de forma retrospectiva qualquer ação do passado. Nesse sentido, para Locke, consciência e



memória são a mesma coisa. Já o “si” (*self*), além de ser pensado a partir de uma visão mais gramatical no texto (diferenciando-se o “*the self*” do “*my self*”), é tomado como “coisa em si mesma”. Ricoeur, ao se deparar com os questionamentos de Locke e suas três categorias, percebe a ausência da noção de intencionalidade e conclui que Locke não separa a memória de suas lembranças, ou seja, não há distinção entre as duas categorias.

E, como terceira tradição do olhar interior, temos Husserl. Conforme Ricoeur afirma, com uma abordagem focada nas diferenças entre a fenomenologia da memória individual e a sociologia da memória, Husserl se aproxima mais da filosofia de Santo Agostinho (até mesmo no sentido de construir uma tríade que, no caso de Husserl, é formada por interioridade, memória e tempo). Para iniciar a análise do pensamento de Husserl, Ricoeur cita a obra *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*<sup>32</sup> e com base nela fará todas suas ponderações sobre a fenomenologia do filósofo. Para Ricoeur, o próprio título de *Lições* retoma a ideia principal de Husserl: a consciência do tempo é íntima. Na verdade, a consciência e o tempo formariam uma coisa só (consciência-tempo, sem intervalos), o que nos remete ao pensamento de Santo Agostinho, o qual separa o tempo da alma (tempo subjetivo, individual) do tempo físico (cronológico). Para Husserl, essa consciência de tempo íntimo se fecha em si mesma, ou seja, a pergunta que Ricoeur faz é se esse tempo sentido (íntimo) existe em si mesmo ou se é preciso que ele se alimente do tempo objetivo para existir. Nessa perspectiva, Ricoeur faz primeiramente uma abordagem da fenomenologia da consciência em Husserl.

Na fenomenologia da consciência, o fluxo que constitui o tempo é marcado pela subjetividade e pela sensação de continuidade, fluidez, sendo assim nomeado por Husserl de “fluxo uno”. Entretanto, de início, a subjetividade que marca esse fluxo se opõe à ideia de simultaneidade entre memória individual e memória coletiva. Como poderia haver então uma distinção entre os dois tipos de memória dentro de uma fenomenologia da consciência? Ricoeur esclarece, mais à frente, que tal fluxo (da consciência-tempo) é composto por duas intencionalidades, que não se opõem, mas andam “entrelaçadas”: uma se constitui através das fases (duração) e a outra se dirige, diretamente, sobre o fluxo. Desse modo, pensando em uma fenomenologia na qual o fluxo de tempo é visto como uma unidade, são duas as intenções que o formam.

---

<sup>32</sup> As *Lições* foram proferidas por Husserl, de 1928 a 1935. A edição com a qual Ricoeur trabalha é a de 1928, publicada por Heidegger e traduzida por Henri Dussort.

Segundo Husserl (*apud* RICOEUR, 2007, p. 120), “assim o fluxo é atravessado por uma intencionalidade longitudinal que, no curso do fluxo, recobre a si mesma continuamente”. O fluxo da consciência íntima do tempo seria subjetivo e poderia abrigar, de fato, os dois tipos de memória (individual e coletiva). Com o fim de analisar como se dá a memória individual enquanto fenômeno, é necessário compreender como a imagem surge nessa discussão.

Na filosofia fenomenológica de Husserl, Ricoeur afirma que, aparentemente, foi esquecido o conceito de *eikon*. O conceito de *eikon* (imagem presente de algo ausente, uma espécie de “cópia”) foi herdado pelos gregos e pode significar o enigma de representação do passado, que constitui também a marca da anterioridade do que estava ausente. Abaixo, uma explicação de Martinho Tomé Martin Soares, para entendermos melhor como esse conceito se situa na fenomenologia da memória:

Dos gregos herdamos a ideia de recordação como imagem (*eikon*) do passado, imaginação e memória têm em comum a presença de uma ausência. Daqui decorre um primeiro enigma que é comum à memória e à imaginação: a imagem é presente, mas é signo, impressão de algo ausente. No entanto, há a imagem derivada do imaginário e a imagem-recordação deriva da memória. Desfazer esta confusão implica distinguir memória de imaginação (...).<sup>33</sup> (SOARES, 2007, p. 320)

Para Ricoeur, a presentificação de algo ausente vai marcar a ideia de recordação como imagem (daí surge a questão do termo *eikon*). A imagem é uma “impressão” de algo que não está mais lá, que já ocorreu e, ainda, seriam dois os tipos de imagem. Tendo em vista que a imaginação tem a intencionalidade do irreal, do utópico e a memória é caracterizada pela marca temporal, pela anterioridade, a questão que surge é: a imagem do imaginário tenderia para a ficção, enquanto a “imagem-recordação”, originada da memória, tenderia mais para o acontecido, para o que está marcado pelo passado (história)? Pensar em que medida a noção de imagem passa pela marca temporal é um dos objetivos deste estudo.

Ricoeur destaca algumas diferenças entre a fenomenologia da lembrança em Aristóteles e a fenomenologia da lembrança em Husserl. A primeira é: enquanto na fenomenologia de Aristóteles, havia equivalência entre a busca pelo passado e a presença da alma na afecção mnemônica (mnemônica no sentido de processo de memorização), a fenomenologia husserliana não propõe algo equivalente à *anamnesis*,

---

<sup>33</sup> SOARES, Martinho Tomé Martins. *História e ficção em Paul Ricoeur e Tucídides*. Fundação Eng. António de Almeida, Portugal, 2007.

tampouco a alguma busca pelo tempo perdido. Vale lembrar que a *anamnesis* é um processo teorizado por Aristóteles que consiste na busca por algo acontecido, na ação de recordar-se, na procura pela recordação. Esse esforço o qual entendemos por *anamnesis* seria a reminiscência e estaria em contraste com a ideia de *mneme* (memória). A *mneme* é a presença da memória espontânea, sem que seja preciso buscá-la; a lembrança surge espontaneamente, de maneira passiva.

Prosseguindo com Husserl, a argumentação de Ricoeur se volta novamente à relação da memória individual com a memória coletiva. O contexto de Husserl, por estar muito ligado a uma era do subjetivismo, não permitiu traçar o caminho para que uma experiência temporal (subjetiva, como vimos aqui) se tornasse uma experiência compartilhada. Entretanto, vários são os questionamentos que Ricoeur coloca: é realmente necessário passar por uma experiência própria para então alcançar uma experiência comum? É possível abrir mão dessa lógica na direção do “eu” para o “nós”? Para Ricoeur, em todas as prerrogativas da memória, é possível atribuir um “nós”: seja na continuidade ou na polaridade “passado-futuro” e, dessa forma, podemos pensar em uma memória coletiva.

Ricoeur vai chamar esse processo de “transferência analógica”, no qual um titular de uma memória “transfere” características da memória como a singularidade (ideia de posse), a fluidez e a marca temporal (passado, futuro). Como o trecho abaixo esclarece, por meio da analogia acontece o processo de transferência:

Nessa hipótese, que transfere à intersubjetividade todo o peso da constituição das entidades coletivas, importa jamais esquecer que é por analogia apenas, e em relação à consciência individual e à sua memória, que se considera a memória coletiva como uma coletânea dos rastros deixados pelos acontecimentos que afetaram o curso da história dos grupos envolvidos, e que se lhe reconhece o poder de encenar essas lembranças comuns por ocasião de festas, ritos, celebrações públicas. (RICOEUR, 2007, p. 125)

Nesse sentido, uma lembrança marcada pelo que Ricoeur chama de “minhadade” (ideia de posse de uma lembrança), pode se tornar, de fato, memória coletiva, saindo de um “eu” inicial, de um modo uno e subjetivo, para um “nós”, em uma espécie de conjunto, coletânea de lembranças. Sendo assim, tendo em mente a questão-problema inicial de Ricoeur (a memória é primordialmente pessoal ou coletiva?) e os dois lados que ele expõe para sua hipótese (o movimento duplo entre subjetividade, fruto do psicologismo e das ciências voltadas para um indivíduo solitário e o conceito inédito de

consciência coletiva que nasce com as ciências sociais), pode-se perceber que foi traçado um elo entre os dois tipos de memória (individual e coletiva), colocando em xeque a premissa de um subjetivismo radicalista. Ricoeur não só desconstrói a ideia de rivalidade entre as duas correntes de pensamento, como também liga os dois movimentos, fazendo com que deixem de ser discursos alheios um ao outro, mas sim complementares.

Como pudemos notar, o pensamento fenomenológico de Husserl nos leva a uma análise bem parecida com o de Santo Agostinho, principalmente quando falamos de memória, tempo e interioridade. Para pensar a imaginação nesse processo e como ela surge no texto, é fundamental entender que memória está vinculada à fidelidade ao passado. Quando Marco Polo se torna uma espécie de diplomata (ou embaixador) de Khan, ele se torna uma ponte que sustenta o domínio (mesmo que falso) acerca do território governado pelo imperador. Em um momento dos diálogos entre os dois personagens, Marco Polo e Kublai imaginam um modelo de cidade:

- De agora em diante, começarei a descrever as cidades – dissera Khan. – Nas suas viagens, você verificará se elas existem. (...)
- Entretanto, construí na minha mente um modelo de cidade do qual extraí todas as cidades possíveis – disse Kublai. (...)
- Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marco. (CALVINO, 1991, p. 67)

Tendo em vista que os diálogos entre Marco e Khan sustentam a sequencialidade e a continuidade entre o relato de viagem de uma cidade a outra, essas passagens formam uma espécie de “moldura” na narrativa. Por meio da conversa entre o imperador e o viajante somos encaminhados a ouvir o relato de cidade por cidade. Assim como a narrativa de *Decameron* ou *As Mil e uma Noites*, Calvino estrutura *As cidades* tecendo tais diálogos entre a descrição de uma cidade e outra. A imaginação marca não só as intervenções de Kublai, mas também os relatos de Marco. No trecho abaixo podemos perceber como a imaginação e o esquecimento se colocam na narrativa literária:

[Pirra] era uma das tantas cidades que nunca visitara, que imaginava somente a partir do nome (...). Logo que coloquei os pés na cidade, tudo o que imaginava foi esquecido; Pirra tornara-se aquilo que é Pirra; e imaginei que sempre soubera que a cidade não tinha vista para o mar. (CALVINO, 1991, p. 87)

Imaginar parece querer dizer um contraponto ao “real”. Uma expectativa sobre a cidade de Pirra foi gerada por Marco Polo. Em Pirra, a memória coloca em destaque a temática da imaginação: ao imaginar, Kublai, além de construir uma cidade “modelo”, a projeta nas suas cidades possíveis. Nesse ponto, podemos analisar que entre memória e imaginação podem se dar muitas relações: a de complementariedade, como quando na narrativa é associado o que foi lembrado ao que foi imaginado; a de oposição, como em Pirra, onde há uma expectativa do espaço da cidade *versus* o que a cidade realmente apresenta; e a de preenchimento, como quando o próprio imperador partia por conta própria nas descrições dos espaços:

Agora, para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do grande Khan partia por conta própria, e, desmontando cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os. (...) – De agora em diante, vou descrever as cidades e você verificará se elas realmente existem e se são como eu as imaginei. (CALVINO, 1991, p. 43)

Kublai faz o caminho inverso: em vez de partir do relato de Marco, ele conscientemente reconstitui cada cidade de sua maneira e imagina a existência de cada uma antes mesmo das palavras de Marco Polo. Pode-se dizer que o imperador já havia previamente construído um espaço em sua imaginação e, para contar acerca das imagens que ele formou sobre tais espaços, se mune de possíveis respostas e suas combinações. Pensando nesse trajeto inverso entre memória e imaginação, é possível perceber como os fenômenos da memória podem aparecer na narrativa. Bachelard fala, inclusive, de uma fenomenologia não só da memória vinculada ao espaço, mas também da imaginação:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade. (BACHELARD, 1993, p. 207)

O conjunto complexo de imagens que cada cidade evoca nos leva a pensar em uma fenomenologia que se relaciona intrinsecamente à imaginação. Tendo em vista a hibridização de *As cidades*, a narrativa costurada pelos diálogos de Marco e Kublai pode ser vista como um compêndio de relatos de viagem que descrevem cidades não só espacial ou temporalmente, mas também metaforicamente (e pode estar aí o papel fundamental da imaginação dentro do texto). Como se fossem pequenos contos (ou

microcontos), cada pedaço do texto de Calvino faz com que cada cidade descrita seja enxergada de maneiras diferentes. Como explica Gustavo de Castro:

O espírito do leitor viajante diante do livro-mundo é como um sistema nervoso que se ramifica sob cada página-acontecimento. A sensibilidade, a imaginação e os raciocínios que emergem daí se ramificam no leitor viajante; inscrevem-se no mundo livro que narra as emoções e as articulações e desarticulações de cada acontecimento-página.<sup>34</sup>

Até que ponto o saber histórico é sujeito à memória e até onde as falhas e as capacidades da memória são capazes de criar narrativas? A sequência “percepção, lembrança, ficção”, já citada no início deste capítulo, expõe a descrição das cidades metafóricas: existe uma relação entre objetos de memória que constroem cada uma das cidades e, mais que isso, objetos do imaginário. O que resta da lembrança não é exatamente o acontecimento em si, mas o que compreendemos dele. O trabalho memorial, que se sustenta por meio de imagens e lembranças é o que sustenta a narração das cidades.

Após a análise das fenomenologias da memória e da consciência e de uma abordagem focada na questão das memórias individual e coletiva, passaremos a um estudo mais específico, que é o da fenomenologia da obra literária. A problemática aqui será não apenas perguntar quem se lembra, mas o que significa ter e buscar uma lembrança e como esse processo se manifesta dentro de um sistema de significações, que é a obra literária, pois “é principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade” (RICOEUR, 2007, p. 105).

Para tal estudo, seguimos com *Fenomenologia da obra literária*<sup>35</sup>, de autoria de Maria Luiza de Ramos. Para iniciar a reflexão sobre como funciona o conjunto de fenômenos na obra literária, é necessário ter em vista que focaremos aqui no caráter descritivo da fenomenologia e em que medida é possível fazer dela um método para compreender a essência da obra literária. Continuaremos com o pensamento de Edmundo Husserl enquanto eixo principal, focado na experiência vivida que a obra literária pode proporcionar, como esclarece Ramos:

---

<sup>34</sup> CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Editora Universidade de Brasília, 2007.

<sup>35</sup> RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Companhia Editora Forense, Rio de Janeiro – São Paulo, 1968.

(...) a fenomenologia oferece multiplicidade de feições, e essa pluralidade é tal que, segundo Pierre Thevenaz<sup>36</sup>, a fenomenologia se assemelha a um Proteu, “pois tanto se mostra como uma pesquisa objetiva das essências lógicas ou das significações, quanto uma teoria da abstração, uma descrição psicológica profunda ou uma análise da consciência, uma especulação sobre o “ego transcendental”, um método de abordagem concreta da existência vivida, ou, como em Sartre e Merleau-Ponty, se confunde puramente com o existencialismo. (RAMOS, 1968, p. 11)

Nessa definição, Maria Luiza Ramos cita a fala de Thevenaz, que coloca o *modus operandi* da fenomenologia em um modo comparativo ao deus da mitologia grega Proteu, deus marinho, filho dos titãs Oceano e Tétis (entidades que enfrentaram Zeus), dotado de dons proféticos, conhecedor do presente, do passado e do futuro. A fenomenologia se mostra como pesquisa e como teoria, se apoiando, como citado anteriormente, no estudo do pensamento husserliano, na análise da consciência. Muito mais que uma abordagem, a fenomenologia se concentraria em um método “descritivo” e “analítico”, adotado pelos filósofos da corrente existencialista. Nessa visão, entende-se que a busca pela “essência” da obra literária se dá pela percepção do “fenômeno”. Essa pressuposição dá à filosofia de Husserl um caráter metafísico, o que faz muitos a chamarem de fenomenologia “transcendental”. A consciência tem, novamente, papel fundamental na compreensão da essência da obra literária.

Ramos cita Roman Ingarden, filósofo e teórico literário polonês que também aplicou o método fenomenológico de Husserl para investigar a obra literária. O estudo de Ingarden busca ver, dessa forma, a obra literária como uma construção orgânica, a razão de ser do objeto estético. Entretanto, para isso, é preciso que a obra literária seja percebida como obra de arte. Para Ingarden, a obra literária “não possui um ser autônomo ideal, mas é relativa às operações subjetivas de consciência” (INGARDEN *apud* RAMOS, 1968, p. 30). Pode-se notar, na citação, a relação que a percepção da obra literária possui com a experiência subjetiva, que pode ocorrer por meio da compreensão de como a questão do fenômeno surge à consciência de quem frui da obra literária.

Na fenomenologia da obra literária, há a teoria da obra aberta, intitulada por Umberto Eco. Nesse estudo, presente em uma coletânea de ensaios do escritor, chamada

---

<sup>36</sup> THEVENAZ, Pierre. *De Husserl a Merleau-Ponty*. Editions de la Banconnière, Nechatel, 1966, p. 31.

*Obra Aberta*<sup>37</sup>, tem-se que toda obra literária, mesmo sendo acabada e “fechada”, manifesta-se aberta se consideramos que se pode interpretá-la de inúmeras e diversas maneiras. Na teoria da obra aberta, a fruição da obra de arte, sendo literária ou não, é tida a partir de uma reinvenção, feita pelo leitor. Ou seja, existe aí uma ideia de bipolaridade dos fenômenos da obra literária: o autor projeta, a princípio, uma significação (potencial) e o leitor possui diversas possibilidades de interpretação para a obra. Tal perspectiva dá ao leitor uma infinidade de leituras possíveis. Ramos faz uma pergunta interessante: “se a obra deve ser considerada como um sistema de significações, suscetível de multiplicidade de experiências subjetivas, como dizer que as possibilidades significativas são todas conhecidas do criador?”. É fundamental compreender que tal abertura não é absoluta; apesar de a obra literária ser, segundo Eco, uma causa potencial de experiências, ela não pode ser um pretexto a toda e qualquer subjetividade e nem pode perder a sua “organicidade original da fluidez na comunicação” (RAMOS, 1968, p. 38).

Para Ingarden, o estudo da obra literária pode se dar por meio da análise de “estratos”: estrato fônico, que se atenta aos elementos sonoros e rítmicos da obra e o estrato das unidades de sentido, que se concentra nos elementos morfossintáticos da obra. Ramos estabelece, ainda, um estrato óptico, focado na dimensão visual da linguagem literária. Entretanto, por enquanto, ainda não trataremos aqui especificamente da estratificação da obra literária, considerando-se que a análise da relação entre memória e imaginação na narrativa literária é a questão central deste estudo.

### **3.3 Lembrança e imagem**

Com o tema da lembrança e da imagem, Ricoeur diz alcançar o ponto crítico da fenomenologia da memória. O estudo da memória que se desdobra em lembrança (*mneme*) e recordação (*anamnesis*) traz a pergunta: a lembrança é uma espécie de imagem? Como explicar a relação entre imagem e lembrança não só no nível da linguagem, mas também no nível da experiência vivida (pela perspectiva da fenomenologia)? Seria a lembrança uma imagem que fazemos do passado? Essas são questões levantadas por Ricoeur que também podem nos guiar no entendimento da

---

<sup>37</sup> Eco, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva - Unesp, 1968.



memória na linguagem literária. Tendo como traço comum a presença do ausente (*eikon*, termo já discutido aqui) e como traço distintivo a suspensão da realidade *versus* a visão de um real anterior, imaginação e memória são vistas por Ricoeur em uma tentativa de, primeiramente, dissociá-las para depois demonstrar porque elas são, na verdade, complementares. A expressão “lembança-imagem” é entendida por Ricoeur por meio da filosofia husserliana, que discute a questão da percepção: para compreender como aparece a imagem, Husserl vai pelo caminho da percepção, ou seja, o modo como as coisas se apresentam, na seguinte sequência: apresentação (como a lembrança surge à mente, de que maneira ela se apresenta) - (re)apresentação (como é o fenômeno da busca pela lembrança, de que modo ela é dada novamente à consciência) – representação (o fim do processo de percepção da lembrança). A fenomenologia da lembrança tem a ver com a presentificação intuitiva do tempo e, para Husserl, com a ideia de reapresentação. Para uma compreensão mais completa da lembrança, Husserl aponta os termos *bild* e *phantasie*. *Bild* seria a presentificação indireta de algo, como quadros, fotografias, estátuas; *phantasie* seria ficção, lendas (ficções poéticas, como Ricoeur exemplifica). A lembrança como fenômeno se opõe à ideia de *phantasie* pois, conforme Ricoeur:

(...) a oposição entre lembrança e fantasia é completa: falta a esta [fantasia] o “como se” presente do passado reproduzido. Em contrapartida, o parentesco com o “representado” parece mais direto, como ao reconhecermos um ente querido numa foto. O lembrado apóia-se então no representado. É com esse jogo de afinidades e de repulsões que Husserl lutará continuamente. (RICOEUR, 2007, p. 62)

Pode-se perceber o jogo entre o lembrado, o fictício e o representado. O lembrado enquanto percepção do real anterior, o fictício enquanto reprodução de uma *phantasie* e o representado como suporte do lembrado. A lembrança funciona, desse modo, na mesma dimensão da percepção. É interessante notar que, neste ponto da discussão, Ricoeur elabora uma distinção nítida entre imaginação e memória (aqui tomada a lembrança):

Enquanto a imaginação pode jogar com entidade fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora da apresentação. (RICOEUR, 2007, p. 64)

A imaginação trabalha com categorias, a princípio, distintas das da memória, pois sua premissa é se afastar do real, se exilar dele; o representado se situa na fronteira entre as duas (imaginação e lembrança), considerando que ele se localiza na apresentação (mesmo que indireta) do real. Já a ficção está fora da apresentação do real para Ricoeur. Compreende-se, nessa visão, que *bild* (presentificação indireta) e *phantasie* (ficção) possuem atuações distintas, porém podem se colocar “em pé de igualdade”, como afirma Ricoeur e, juntas, formar o que ele chama de “presentificações intuitivas”. Essa denominação é decorrente do pensamento de Husserl e tema presente da obra *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo* que, como vimos, aborda a percepção da memória e da consciência enquanto fenômenos. *Bild* e *phantasie* são termos importantes para entender melhor as ideias de percepção, lembrança e ficção, como podemos ver no seguinte trecho:

Enquanto passada, a coisa lembrada seria pura *phantasie*, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção; sob esse segundo aspecto, a *phantasie* poria em suspenso a lembrança, a qual seria, por causa disso, mais simples que o fictício. Teríamos assim a sequência: percepção, lembrança, ficção. (RICOEUR, 2007, p. 65)

É possível interpretar, por meio do trecho que, à primeira vista, a lembrança, colocada como do passado seria uma espécie de *phantasie*; porém, quando passa pela percepção, a lembrança se modifica; é como se a ficção estivesse “um passo à frente” da lembrança. Na análise de Ricoeur, a lembrança pertence ao mundo da experiência e seria uma modificação específica da apresentação do real e, ainda, “toda a possibilidade de confundir a lembrança com uma imagem no sentido ligado ao termo *bild* é doravante excluída” (RICOEUR, 2007). Desse modo, a imagem ligada à presentificação indireta não pode ser confundida com lembrança.

Na cidade Zirna, por exemplo, os viajantes retornam com memórias diferentes. Em Zirna, as pessoas possuem memórias distintas sobre as mesmas situações; enquanto Marco Polo afirma ter visto “dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas”, seus companheiros de viagem juram ter visto apenas um dirigível na cidade. Em Zirna, “a cidade é redundante repete-se para fixar alguma imagem na mente” (CALVINO, 1990, p. 23). Podemos enxergar Zirna inserida nessa teoria da memória, em que imaginação e lembrança são colocadas em um mesmo “patamar”. O conceito de *phantasie* pode facilmente ser retomado em Zirna, como podemos perceber.

Mas como explicar que lembrança e imagem, apesar de distintas, caminham juntas? Como compreender que a lembrança, muitas vezes, retorna em forma de imagem? São questionamentos de Ricoeur e também deste trabalho. As hipóteses para tais questões serão estudadas no tópico a seguir.

### **3.3.1 Lembrança-pura e lembrança-imagem**

Com o fim de desvendar o funcionamento da lembrança e da imagem no campo da memória e da imaginação, recorreremos a Bergson, que elabora a diferenciação entre lembrança-pura e lembrança-imagem, fundamental para a análise do texto de Calvino. A princípio, Ricoeur sugere que imaginemos a lembrança-pura: um tipo de lembrança que não está posta em imagens. Antes da análise desses dois extremos da memória, Ricoeur cita um trecho de Bergson que muito se encaixa a este estudo: “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo” (BERGSON *apud* Ricoeur, 2017, p. 67). Considerando tal abstração do presente é que construiremos a ponte entre os dois tipos de lembrança. Um exemplo de lembrança-pura seria a lição decorada: uma “memória que repete”, uma passagem do virtual ao efetivo. A lembrança-pura se constitui de um primeiro estágio da lembrança, sem interferências, como uma memória em seu estado mais puro. O que nos interessa aqui é justamente a passagem da lembrança-pura à lembrança-imagem. Conforme Ricoeur, “(...) é também no trabalho da recordação que pode ser reapreendida, em sua origem, a operação de composição em imagens da “lembrança pura” (RICOEUR, 2007, p. 68). Ou seja, é pelo trabalho de busca da memória (recordação) que surge o conjunto de imagens da lembrança-pura, para que ela possa se transformar em lembrança-imagem.

Em virtude desse movimento, sequencial, Ricoeur compara tal a transição da lembrança-pura para a lembrança-imagem com a metáfora “do fundo para a superfície”. É como se a lembrança-pura fosse apenas o começo, a primeira fase para que as imagens possam aparecer, em uma passagem do virtual ao efetivo. Por conseguinte, a composição de imagens da lembrança-pura se localiza no passado: uma lembrança, quando se “atualiza”, quer dizer, quando é apresentada novamente à memória, vive em uma imagem, porém não se pode dizer o contrário (que uma imagem vive em uma lembrança), pois não há como, conforme Ricoeur, fazer o caminho inverso (da

superfície para o fundo ou “da luz para a obscuridade”). Ricoeur cita Bergson ao falar desse caminho de inversão:

Imaginar não é lembrar-se. Uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará de volta ao passado se eu realmente tiver ido buscá-la no passado, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade para a luz. (BERGSON apud RICOEUR, 2007, p. 68)

Desse processo surgem os dois polos extremos: o da ficção e o da alucinação. Os dois irão produzir o que Ricoeur chama de “cilada do imaginário”. A seguir veremos como a imaginação trabalha com esses dois extremos.

### 3.4 O imaginário, o sonho, a imagem

Nesse movimento de lembrança-pura e lembrança-imagem, a imaginação apresenta duas categorias que a compõem: a ficção e a alucinação, em extremos opostos. A “cilada do imaginário”, assim chamada por Ricoeur, consiste em uma função “alucinatória” da imaginação. Entretanto, como isso se dá? A partir da compreensão de que a lembrança está do lado da percepção presente do passado e a imaginação do lado da percepção ausente do passado. Para melhor explicar esse fenômeno, Ricoeur recorre a Jean-Paul Sartre e sua obra *O imaginário*<sup>38</sup>.

(...) existe uma diferença essencial entre a tese da lembrança e a da imagem. Se me recordo de um acontecimento de minha vida passada, não o estou imaginando, eu me lembro dele, isto é, não o coloco como dado ausente, mas como dado-presente do passado. (SARTRE apud RICOEUR, 2007, p. 69)

Porém, mesmo apresentando essa diferenciação entre as duas categorias, Ricoeur aponta a “sedução alucinatória do imaginário” ou, de uma maneira mais simples, “cilada do imaginário” como a reviravolta desse raciocínio que distingue lembrança de imagem e dado ausente de dado presente. A cilada consiste na “encenação” e na “quase-presença” do objeto imaginado. Para Sartre,

---

<sup>38</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Galimard, 1940. A edição utilizada por Ricoeur nas citações é a de 1986.

(...) o ato de imaginação é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela. (...) é uma maneira de encenar a satisfação. O “não estar ali” do objeto imaginado é recoberto pela quase presença induzida pela operação mágica. A realidade se encontra conjurada por essa espécie de “dança diante do irreal”. (SARTRE apud Ricoeur, 2007, p. 69)

A imaginação, segundo Sartre, caminha então muito mais para uma resposta a um desejo, a uma satisfação. O objeto imaginado seria então fruto de um tipo de “encantamento”, sendo a realidade associada, aliada a essa “dança diante do irreal”. Muito se encaixa essa definição de Sartre não somente nas cidades, mas também nas conversas entre Kublai e Marco Polo. Entre as descrições das cidades Isaura e a Marília, acontece uma conversa entre o viajante e o imperador que expõe a temática da imaginação, mais uma vez. Marco Polo, ao ser questionado por Kublai por que viaja tanto, conclui que, na verdade, as indagações do imperador já teriam respostas “prontas” ou pelo menos já projetadas na mente de Kublai:

O veneziano sabia que, quando Kublai discutia, era para seguir melhor o fio de sua argumentação; e que as suas respostas e objeções encontravam lugar num discurso que ocorria por conta própria na cabeça do Grande Khan. Ou seja, entre eles não havia diferença se questões e soluções eram enunciadas em alta voz ou se cada um dos dois continuava a meditar em silêncio. De fato, estavam mudos, os olhos entreabertos, acomodados em almofadas, balançando nas redes, fumando longos cachimbos de âmbar. (CALVINO, 1990, p. 27)

O diálogo entre os dois personagens é repleto de imagens: a narrativa nos leva a imaginar os dois no palácio, nas redes, meditando e conversando sobre as descobertas de cada viagem. Não há diferença se o diálogo se dá na mente de um dos dois ou se ele acontece na realidade. O que impera nessa passagem é a “dança diante do real”,

Nesse interlúdio, Kublai pergunta a Marco qual seria a utilidade dos seus relatos de viagem, tendo em vista que os outros embaixadores do reino dão ao imperador descrições mais “benéficas” economicamente, sugestões mais utilitárias, como preços de mercadoria mais vantajosos, fontes de minérios, propostas de fornecimento de produtos. A resposta vem no seguinte trecho: “Marco Polo imaginava responder (ou Kublai imaginava sua resposta) que, quanto mais se perdia em bairros desconhecidos, melhor compreendia as outras cidades” (CALVINO, 1990, p. 28), que apresenta a ideia da “quase presença” de Sartre, tendo em vista a possibilidade de o diálogo estar acontecendo na imaginação de Khan e na de Marco Polo (sem exclusão, mantendo o

diálogo como o “objeto imaginado”). Há também a seguinte passagem que demonstra, novamente, o imaginário:

Neste ponto, Kublai Khan o interrompia ou imaginava interrompê-lo ou Marco Polo imaginava ser interrompido com uma pergunta como: (...) – A sua viagem só se dá no passado? Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo 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 sua viagem (...). (CALVINO, 1990, p. 28)

Além da fenomenologia da imaginação, podemos ver aqui também a fenomenologia da consciência íntima do tempo, pela transformação do passado, da realidade anterior vivida. O diálogo entre os dois personagens é posto em “suspensão”, pois o jogo que se faz aqui parte do princípio de que a imaginação passa de um dado-ausente para, de fato, um dado-presente: ela faz o mesmo caminho da lembrança-pura até a lembrança-imagem. De acordo com Gustavo de Castro, é possível pensar a interação do imaginário com a memória, como podemos ver abaixo:

O imaginário tem também um poder que às vezes é visto como algo maligno, às vezes benigno; à medida que ele surge, é importante residir nesse desejo e se satisfazer (Anastácia); o imaginário consegue apresentar-se sempre de forma diferente, e cada um toma a forma do deserto que o opõe (Despina); inspira modelos e ideias; faz com que o viajante escolha os imaginários que correspondem a seus anseios; está dividida entre o real e o ideal (Fedora); é um caminho a ser perseguido; deve-se deixar que ele mude aqui, ali, para que o percurso se adeque à coisa desejada; tem, às vezes, a forma de um sonho a ser buscado, mas que pode ser uma armadilha (Zobeide). (CASTRO, 2014, p. 162)

Na medida em que Sartre fala da imaginação enquanto uma maneira de encenar a satisfação, Castro comenta que quando o imaginário surge, ele reside em um desejo e se satisfaz, como em Anastácia por exemplo. Algumas cidades que fazem parte da categoria *As cidades e o desejo*, como Anastacia, Despina, Fedora e Zobeide são marcadas pela presença do imaginário, porém outras, apesar de categorias diferentes, possuem semelhantemente a marca da imaginação, como Eudóxia, Aglaura, Pirra. Em Eudóxia, cada morador compara a ordem imóvel do tapete (há um tapete que representa a “verdadeira forma da cidade”) a uma imagem sua da cidade; em Aglaura, nada do que se diz a respeito da cidade é verdadeiro, porém permite “uma imagem sólida e compacta da cidade”; em Pirra, a mente de Marco Polo fala em nomes de cidades que trazem

consigo uma “figura ou fragmento ou ofuscação de figura imaginada”, em Fedora, a grande Fedora “reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é” e as pequenas Fedoras reúnem “o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo”. Essas cidades evidenciam que o viajante escolhe os imaginários possíveis que alimentam os seus desejos. Entre as descrições das cidades de Eufêmia e Zobeide, há outra conversa de Kublai e Marco que mostra um processo muito parecido com o que acontece nas cidades citadas acima. Quando o imperador começou a “partir por conta própria” na criação e reconstrução das cidades em sua mente, Marco Polo fala:

É uma cidade igual um sonho: tudo que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas (...). De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. (CALVINO, 1990, p. 44)

Ainda não foi discutida aqui a ideia de sonho, mas podemos, apenas para elucidar a discussão sobre imaginação, colocar algumas considerações de Paul Ricoeur a respeito do sonho. Segundo Sérgio de Gouveia Franco, para Paul Ricoeur, o sonho é a satisfação despistada de um desejo e “permanece modelo principalmente porque o homem é este ser do desejo mascarado, do desejo que se realiza de modo despistado<sup>39</sup>. O sonho estaria então ligado à ideia de desejo, mesmo que oculto. Gustavo de Castro também cita o sonho quando fala de espaço: “Calvino brinca com a hipótese de termos uma matriz espacial a partir da qual modelamos todos os outros espaços, sejam eles as cidades que visitamos e os sonhos que aspiramos” (CASTRO, 2014, p. 160). O sonho é uma frequente nos relatos de viagem de Marco. Cada cidade enquanto sonho é um quebra-cabeça que faz com que busquemos descobrir qual é o fio condutor que as liga.

Freud, em *Intepretação dos Sonhos*<sup>40</sup>, ao falar de memória e sonhos, estabelece uma relação de codependência entre a memória e o ato de sonhar. Tomaremos aqui alguns conceitos da psicanálise para analisar cidades como Zobeide e Adelma, marcadas pela ideia de sonho e memória). Para Freud, “o modo como a memória se comporta nos sonhos é, sem sombra de dúvida, da maior importância para qualquer teoria da memória

---

<sup>39</sup> FRANCO, Sérgio de Gouveia. *Heremênutica e Psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. Ed. Loyola, São Paulo, 1995.

<sup>40</sup> FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira, Rio de Janeiro, Imago Ed., 2001.

em geral. Ele nos ensina que ‘nada que tenhamos possuído mentalmente uma vez pode se perder inteiramente’” (SCHOLZ *apud* FREUD, 2001, p. 36). Ou seja, para Freud não há fragmentos da memória que possam ser “apagados”, toda memória é mantida, armazenada. O material do sonho, nesse sentido, é feito a partir da memória “bruta”. A memória nos sonhos é formada por três características, frutos de diferentes movimentos sobre o estudo dos sonhos. Segundo Freud: os sonhos demonstram, na maioria das vezes, impressões sobre o que foi vivido nos dias anteriores; o material do sonho é baseado na nossa “memória de vigília”, lembrando não o que é “importante”, mas sim aspectos aparentemente acessórios, despercebidos; os sonhos dispõem também impressões primitivas, desde a infância, até mesmo detalhes que pensamos ter esquecido ou que consideramos triviais desse período.

Tais percepções dos sonhos são ligadas especificamente à memória; os sonhos extraem seus elementos não dos acontecimentos mais importantes, mas sim dos “detalhes casuais, dos fragmentos sem valor”. Essa característica é fundamental na análise da memória nos sonhos: seu material se concentra no que não consideramos digno de ser lembrado, mas no que se coloca, à primeira vista, irrelevante, sem significado, remoto. Sobre a origem do conteúdo do sonho, Freud pondera:

(...) as profundezas da memória, nos sonhos, também incluem imagens de pessoas, coisas, localidades e fatos que datam dos mais remotos tempos, que nunca tiveram uma nenhuma importância psíquica ou mais que um pálido grau de nitidez (...) e que, por conseguinte, parecem inteiramente estranhos e desconhecidos tanto para a mente que sonha quanto para a mente em estado de vigília, até que sua origem mais remota tenha sido descoberta. (STRUMPELL *apud* FREUD, 2007, p. 33)

As diversas imagens de objetos, lugares e pessoas, muitas vezes oriundas de experiências da infância e juventude, mesmo que sem aparente relevância ou exatamente nítidas na mente, são conteúdo dos sonhos, que rememoram diversos níveis do que foi vivido. Já a lembrança dos sonhos (não propriamente no sentido da origem mnemônica do sonho, mas sim de rememoração, de recordação do sonho) é um ponto tratado por Freud, que confirma a persistência de sonhos em nossa memória.

Dentre várias cidades que apresentam essa temática, temos Zobeide, Isidora, Cloé, Eufêmia e Adelma. Zobeide é um exemplo de cidade que se fundou a partir de um sonho. Resumidamente, homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho (sonharam que perseguiam uma mulher que corria por uma cidade desconhecida) e



decidiram buscar a cidade sonhada, porém não a encontravam. Acontecia que ao procurarem pela cidade, encontraram uns aos outros, mas nunca a mulher. Zobeide foi criada de um sonho “coletivo”, um desejo de reproduzir um espaço projetado na imaginação. Um segundo exemplo é Isidora, que se relaciona tanto com o sonho, quanto com o tempo. Isidora é o resultado de tudo que um homem desejava para uma cidade, porém com um contraponto: “a cidade sonhada a possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Os desejos agora são recordações”. Os desejos do habitante de Isidora fazem o caminho inverso, do futuro ao passado; se tornam anacrônicos, não obedecem à sucessão do tempo, o que dá a Isidora o permanente status de “cidade dos sonhos”. Em Clóe, os habitantes não se reconhecem e é a imaginação o guia para que exista algum tipo de relação entre eles, mesmo que passageira. Ao se verem, os habitantes imaginam tudo o que poderia ter sido, todos os encontros que poderiam ter acontecido entre eles. O que sustenta a cidade é na verdade a não realização dos sonhos de seus habitantes: “Se os homens e as mulheres comessem a viver os seus sonhos efêmeros, todos os fantasmas se tornariam reais (...) e o carrossel das fantasias teria fim” (CALVINO, 1990, p. 52). Em Cloé, os encontros, conversas, surpresas se dão sempre no campo do imaginário, nunca se consolidam. Ana Carina Silva traça uma distinção entre Cloé e Eufêmia:

É possível criar um paralelismo por oposição entre Eufêmia e Cloé, as duas cidades surgem como duas faces da mesma moeda: se na primeira a troca entre os indivíduos acontece naturalmente, onde as memórias de um se confundem com as do outro, na segunda essa troca fica presa na imaginação de cada um, nunca se concretizando. (SILVA, 2013, p. 65)

Em Eufêmia, denominada por Marco Polo “cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios”, há histórias, recordações, partilhas. Os mercadores, quando chegam à Eufêmia, compartilham as próprias histórias, colocam-se a pensar nas suas recordações e nas recordações dos outros mercadores, diferentemente de Cloé, em que os habitantes não se reconhecem, não se cumprimentam, apenas imaginam fazê-lo.

Já Adelma, uma cidade que mistura realidade e sonho, é povoada por pessoas cujos rostos não são reconhecidos por Marco Polo. A mistura entre medo, sonhos e recordações são uma constante na cidade, pois “Se Adelma é uma cidade que vejo no mundo dos sonhos, onde não há nada além de mortos, sinto medo do sonho. Se Adelma

é uma cidade real, habitada por vivos, se eu continuar a fita-los as semelhanças se dissolverão” (CALVINO, 1990, p. 89). Em *Adelma*, o mundo dos sonhos se opõe à realidade; a dúvida se seus habitantes estão vivos ou mortos e a multidão que busca o reconhecimento de si pelo outro trazem à tona a adaptabilidade da imaginação ao desejo. A memória dos habitantes em *Adelma* é falha e o esforço pela busca dela (recordação) se dá em imagens: cada imagem de rostos já conhecidos se adapta a rostos nunca vistos antes.

Tendo em vista a questão do sonho, da imaginação e da imagem, recorremos ao próprio Calvino que, ao falar do ofício de escrever, estabelece a *exatidão* como uma das *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Calvino toca no ponto da imaginação ao definir a *exatidão* na literatura, que precisa ter:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês, “*icastico*”, do grego *ei/cacm/cos*;
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p. 71)

O conceito de *exatidão* elaborado por Calvino traz consigo a ideia de “evocação de imagens” (temos *Zirma* como exemplo: “cidade que se repete para fixar alguma coisa na mente) e a capacidade da linguagem em traduzir a imaginação. Pode-se inferir que, mesmo antes de iniciar a obra, para Calvino é importante que já exista um projeto, um roteiro pré-definido. Esse rigor “matemático”, a princípio, pode ser entendido como resultado do processo de participação de Calvino no OULIPO - *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oficina de Literatura Potencial), um grupo que se formou na França em 1960. Fundado por Raymond Queneau, possuía como membros, além de Calvino, Noël Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Latis, Jean Lescure, François Le Lionnais e Albert-Marie Schmidt, e se interessava pela incorporação da matemática nos trabalhos literários, aspecto que podemos perceber na estrutura de *As Cidades Invisíveis*, como o fato da obra apresentar 55 cidades divididas em temas distintos (desejo, morte, símbolos, memória, entre outros), que se repetem cinco vezes, até completar cinco cidades de um mesmo tema. Todas as cidades são divididas, novamente, em nove partes (numeradas): na primeira e última partes (1 e 9) aparecem dez cidades, totalizando 20; nas demais partes (2 a 8) aparecem cinco cidades,

totalizando 35. Em *A Matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec*<sup>41</sup>, por exemplo, Jacques Fux discorre sobre as inúmeras formas combinatórias que as cidades propõem, o que diz muito sobre o modo como os membros do OULIPO veem a literatura:

Nas palavras de Raymond Queneau (OULIPO, 1981), OULIPO significa *OU*vroir, já que pretende trabalhar, *LI*ttérature, pois diz respeito à literatura, e *PO*tentielle, devido à sua potencialidade. Segundo Jacques Bens, outro membro do OULIPO, a potencialidade é um trabalho que não é limitado somente pelas aparências, mas que contém segredos a explorar, pois há um fator combinatório entre as várias formas de leitura. (FUX, 210, p. 287)

Mesmo Calvino entrando oficialmente no grupo em 1973, suas obras já possuíam muito das ideias centrais do OULIPO como, por exemplo, as sequências numéricas (vide organização dos capítulos de *As cidades*), a aplicação meticulosa de regras que o texto precisa seguir (o que eles chamavam de *contraintes* e também, de certo modo, caminho que Calvino traça com a exposição das seis propostas), o uso de jogos combinatórios (como o nome do personagem principal de *As cósmicas*<sup>42</sup>, Qfwfq, um palíndromo), entre outras construções matemáticas, como enigmas, labirintos e “quebra-cabeças” na narrativa literária.

Esses jogos proporcionam, paradoxalmente, uma infinidade de leituras ao texto literário, o que traz potencialidade à obra literária. Pode-se ler *As Cidades* levando em consideração que cada cidade multiplica suas potenciais traduções. É nesse sentido que se torna possível interpretar que a proposta da *exatidão*, primeira proposta de Calvino em que aparece a imaginação, traz consigo um teor de precisão das imagens que serão expostas ao leitor, aspecto mais que presente nas cidades. Aqui existe uma necessidade em ser fiel não apenas à memória, mas às imagens que a imaginação revela.

Voltando à questão inicial da imaginação e da memória propriamente, Calvino também aborda, na quarta proposta (*visibilidade*), uma definição de imaginação, que surge baseada em um verso de Dante: “Há um verso de Dante no “Purgatório” (XVII, 25) que diz: “*Poi piovve dentro a l’alta fantasia*” [Chove dentro da alta fantasia]. Minha conferência de hoje partirá desta constatação: a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (Calvino, 1990, p. 98). Essa conferência, marcada pelo tom do imaginário, remete à fala de Ricouer (oposição entre fantasia e lembrança).

---

<sup>41</sup> Revista de Letras UNESP, São Paulo, v.50, n.2, p. 285-306, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/4699/4036>>. Acesso em: 10 out. 2017.

<sup>42</sup> CALVINO, Italo. *As cósmicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Calvino faz um estudo sobre as imagens que Dante apresenta e conclui que ele as vê dessa maneira pois, no “círculo colérico” essas imagens bíblicas representativas são enviadas por Deus, por isso “chovem do céu”. Essa explicação metafórica muito elucidada sobre a “chuva” de imagens que lugares como a imaginação e o sonho proporcionam. É nos conceitos de imagem e imaginação elaborados por Calvino que nos deteremos por enquanto. Acerca da imaginação, o autor inicia sua argumentação com a análise do poema de Dante. Para Calvino, o que Dante possuía eram “visões” ou “projeções cinematográficas” que o permitiam enxergar a função da imaginação na *Divina Comédia*. Percebe-se, então, que muitos dos questionamentos de Calvino, ao parafrasear Dante, são os mesmos deste estudo:

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? (CALVINO, 1990, p. 98)

A imaginação e a memória são colocadas, nesse momento, em par de oposição; enquanto a imaginação mora em um mundo interior e nos “resguarda” do exterior numa espécie de proteção, o que se indaga é como podem surgir “mensagens visíveis” (e aí permanece o eixo central da *visibilidade*) não necessariamente oriundas da memória. A imaginação visiva (termo construído por Santo Inácio de Loyola que significa “ver com os olhos da imaginação) para Calvino tem a ver, então, com imagem, com o aspecto visual da metáfora que o escritor deseja apresentar. É interessante notar que a imaginação visiva se bifurca em dois processos imaginativos, segundo Calvino. Resumidamente, o primeiro processo é o que faz o caminho palavra - imagem “visiva”. O segundo é o que parte da imagem para a expressão verbal. O primeiro processo acontece durante a leitura: imaginamos a cena ou o acontecimento do que é narrado por meio do texto. Já no segundo processo acontece o caminho inverso, parte-se da imagem (não da palavra) para então se constituir a expressão verbal. Para Calvino, no caso de Dante, ocorre o segundo processo: ele possui visões ou projeções “cinematográficas” e a partir delas compõe a narrativa:

o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim com o deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve

precisamente para facilitar essa evocação visiva. (CALVINO, 1990, p. 99)

Pode-se inferir que, nessa análise da imagem, existe um caminho de mão dupla: tanto a palavra pode evocar imagens como as imagens podem formar as metáforas. Pode ser tornar produção literária não só o que o escritor vê (ou acredita ver), mas também o que ele recorda ou imagina. Como um comparativo desse processo, temos as cidades Moriana, Bersabeia e Zoé.

Moriana é uma cidade que, à primeira vista, possui como características luminosidade e transparências (portas transparentes, aldeias de vidro como aquários, colunas de coral); porém, quando o viajante percorre um semicírculo, a cidade se revela obscura, sombria. Essa oposição de imagens (claro *versus* escuro; transparente *versus* turvo, opaco; luz *versus* sombra) é o que dá forma à Moriana: “em toda a sua extensão a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens” (CALVINO, 1990, p. 97). A descrição de Moriana nos leva a criar imagens a partir da palavra. Esse poderia ser um exemplo do primeiro processo que Calvino aponta (palavra – imagem visiva).

Em Bersabeia, existe a crença em duas cidades: a Bersabeia terrena e a Bersabeia suspensa. A “imagem que a tradição divulga” da cidade é uma: repleta de pedras preciosas, ouro, prata metais nobres. Em contraponto, a imagem da Bersabeia terrena é de cidade indigna, subterrânea, cheia de detritos. Uma é a imagem que os habitantes fazem da Bersabeia “celestial” (suspensa), outra é a imagem que projetam da Bersabeia infernal (a terrena). É a partir da imagem dessa tradição que se tem a descrição da cidade, indicando o segundo processo: imagem – palavra ou, melhor dizendo, imagem – metáfora.

Em Zoé, “cada pessoa tem em mente uma cidade”, a cidade não possui figuras ou formas, ela é preenchida por outras cidades. Cada viajante (ou habitante) pode fazer o que desejar independente do ponto em que está na cidade; qualquer espaço na cidade pode ser usado para qualquer fim. É papel do viajante atribuir um significado para cada ponto de Zoé. As imagens de Zoé se confundem, porque não se distinguem umas das outras (como comentando no capítulo sobre espaço e memória). Em Zoé pode-se perceber também o segundo caminho: imagem – metáfora.

Outra comparação válida para este estudo é a realizada por Calvino ao falar de cinema e imagens. Ele afirma que, mesmo antes da imagem ser apresentada ao espectador, ela foi um texto escrito e “vista mentalmente” pelo diretor; todo filme seria um resultado dessa junção dessas imagens. A imaginação, dessa forma, também possui

seu “cinema mental” e ele funciona do mesmo modo em nós: imagens são projetadas em nossa “tela interior”. Essa projeção pode ser vista em duas cidades por exemplo: Zora, Aglaura e Ipásia. Em Zora, todos os pontos da cidade podem ser lembrados e todos os espaços da cidade servem de referência para a memória. Nesse sentido, as diversas imagens de Zora são projetadas em seu visitante. Não só o espaço é um aspecto da cidade, mas também a imagem. A capacidade de Zora é totalmente diferente das outras cidades, ela não possui algo “fora do normal”, e sim corresponde ao que existe em comum nas cidades. É como se a cidade fosse uma espécie de molde, de tela, em que são projetadas outras cidades, outros espaços. Zora é lembrada não por deixar uma imagem fora do comum nas recordações, mas sim porque cada viajante pode colocar o que deseja recordar em cada ponto da cidade. Cada um pode projetar em Zora uma imagem diferente, a cidade se adapta de acordo com o desejo de cada visitante.

Em Aglaura, há sempre uma imagem que não corresponde à imagem real. Uma é a Aglaura que se vê, outra é a Aglaura que se descreve. A cidade de Aglaura é sempre duas: a primeira é uma imagem que seus habitantes acreditam existir e a segunda imagem é Aglaura de fato. Porém, não é possível saber qual das duas é verdadeira, pois apenas a Aglaura descrita é acessível. O jogo entre o verdadeiro e o falso, o que é visto e o que se acredita ter visto, o que é recordado e o que é imaginado é presente na definição da cidade.

Já em Ipásia, a relação com a imagem é totalmente diferente. Enquanto em Zora e Aglaura as imagens permanecem na mente, em Ipásia é preciso se desvincular, se eximir das imagens. Para compreender Ipásia, era necessário traçar o caminho contrário, era preciso esquecer das imagens da cidade.

Essas três cidades podem ser alguns exemplos de como o “cinema mental” atua: ele projeta visualmente imagens na mente que, além de serem colocadas em palavras na narrativa literária, podem ser recordadas, adaptadas (Zora), deslocadas, preenchidas, ressignificadas (Aglaura) ou recusadas, esquecidas (Ipásia).

Pensando como e onde essas imagens surgem, Calvino, nas *Seis Propostas*, atribui a origem das imagens ao inconsciente (coletivo ou individual), ao tempo (que produz sensações por meio do reencontro com o tempo perdido) e às concentrações em um determinado instante. Embora a enumeração do escritor seja mais ampla, é possível enxergar uma semelhança com Ricoeur acerca das categorias escolhidas por Calvino. Tempo, inconsciente e fixação num determinado instante (ou duração, no sentido do

fluxo da consciência íntima do tempo) são também citados por Ricoeur quando é trabalhada a relação entre memória e imaginação.

É importante destacar que Calvino se preocupou não somente com a questão da imagem na literatura, mas também em sistematizar uma definição de imaginação. Para tanto, recorre a Jean Starobinski, no ensaio *O Império do Imaginário*<sup>43</sup>. A primeira definição entende a imaginação como “comunicação com a alma do mundo”. A segunda vê a imaginação como uma coadjuvante do conhecimento científico, não semelhante, mas sim aliada a ele, como um instrumento. São duas as correntes expostas por Starobinski, entretanto Calvino, para decidir em qual delas se situa a ideia de imaginação que mais se adequa ao texto, recorre à sua metodologia de escrita literária. Nesse percurso de produção, não existe apenas uma mão dupla, o caminho não é somente em duas direções distintas, mas sim em inúmeras. Pode-se perceber tal múltiplo direcionamento na explicação do autor:

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. (CALVINO, 1990, p. 104)

É possível aplicar a ideia de imagens que geram várias potencialidades não só no conto em si, mas na obra *As Cidades* como um todo. Cada imagem que cada uma das cidades proporciona apresenta possibilidade de contraposições, analogias, significados distintos. O caminho imagem – palavra (ou seu inverso) não é o único; as cidades podem refletir inúmeras imagens que o viajante possui, o viajante pode criá-las, como também se desfazer delas. Marco Polo narra e, durante seu relato, produz imagens que são ressignificadas por Kublai, que também as constrói. A palavra se torna o ponto de partida para criar a imagem e a imagem também pode ser o princípio da metáfora que, por sua vez, se desdobra em outras composições (sejam de imagens ou de palavras). Calvino deixa explícito que, depois que a escrita se torna “a dona do campo”, resta à imaginação “seguir atrás”.

---

<sup>43</sup> *La Relation critique*, Gallimard, 1970.

Retornando à pergunta sobre quais dos dois conceitos de imaginação então Calvino optaria, o escritor afirma que se identifica com o movimento que vê a imaginação como a alma do mundo, enquanto conhecimento “extraobjetivo”, entretanto, estabelece que há um conceito que “Mas há uma outra definição na qual me reconheço plenamente, a da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 1990, p. 106). Algumas cidades que traduzem esse pensamento de Calvino são Cloé, Fedora e Ândria. Cloé pelo fato de seus habitantes sempre imaginarem como poderão ter sido seus encontros, vidas, sonhos; Fedora por conter várias esferas de Fedoras imaginárias, existentes de acordo com o desejo do habitante; em Ândria, cidade que é espelhada no céu, “cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças”. Essas cidades são, dentre outras descritas por Marco Polo, exemplos de como a imaginação pode ser um repertório de possibilidades. A associação de imagens compõe uma rede de alternativas entre o possível e o impossível e é sob essa rede que Marco Polo descreve seus relatos, suspenso, nas redes do palácio de Kublai.

Com efeito, ainda sobre a temática da imaginação, e tendo em vista a proposta da visibilidade nas cidades, o questionamento de Calvino se volta ao bombardeio de imagens que a sociedade enfrenta hoje. Como distinguir uma imagem pré-fabricada, fruto de um bombardeio de imagens, da imaginação individual? A “civilização da imagem”, como ele chama, expõe o indivíduo a um impasse da memória, levando em consideração que não é mais viável distinguir uma imagem oriunda de uma experiência direta de uma imagem que vimos na televisão ou em algum veículo de massa, sempre fragmentada, em estilhaços. Tendo em vista esse dilema, Calvino afirma que a capacidade da humanidade de “pensar em imagens” é colocada em risco; seria necessário, para a literatura, que a memória visiva (visiva no mesmo sentido adotado em “imaginação visiva) nos ajude a manter, sem sufocar, a visão interior.

É no sentido de que todos somos “filhos” da civilização da imagem que o autor propõe uma pedagogia da imaginação, aplicada a nós mesmos, como um exercício de composição de imagens dentro do texto. A imaginação é um tema tão importante que, ainda dentro da proposta da visibilidade, Calvino categoriza alguns fatores que constituem a parte visual da imaginação no texto literário:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido



pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110)

É notável a complexidade do conjunto de elementos enumerados: é preciso observar o mundo, transfigurá-lo (“fantasmática” aqui se entende como algo relacionado a fantasma ou fantasia; já o termo “onírica” faz referência ao que está relacionado aos sonhos), abstrair e interiorizar a experiência, para que aconteça a transposição desses pensamentos para o texto. Essas etapas que podem ser tomadas como método de escrita possuem como modelo, por exemplo, a cidade Olívia.

A princípio, a descrição de Olívia, cidade cheia de produtos, mercadorias, riquezas e palácios pode enganar, pois a prosperidade de Olívia é posta em xeque quando Marco Polo conta que a cidade é rodeada por uma nuvem de fuligem e gordura e que, se ele descreve a Olívia rica, também deve descrever a Olívia marcada por aglomerações de habitantes, subúrbios com homens e mulheres que desembarcam todas as noites, guinchos que comprimem os pedestres nas ruas. Evidencia-se não só pares de oposição (riqueza e pobreza, palácios e subúrbios), mas também uma observação direta do mundo real: Olívia pode ser uma transfiguração de um espaço que, em algum momento, foi transmitido pela cultura e interiorizado na experiência. Essa junção de elementos que formou Olívia parece consistir em um exemplo de como surge a imaginação literária.

Prosseguindo com a questão de imaginação e memória, Luiz Roberto Alvez, em um artigo sobre *As cidades invisíveis*, analisa a obra como uma eterna investigação imaginativa, fruto da literatura experimental calviniana e de um jogo combinatório de espaços da organização humana: “Entre uma e outra das 9 partes da obra de Calvino, imperador e aventureiro conversam, discutem, divergem e preparam o leitor para novos lances narrativos do ‘livro poliedro’, como o classificou o próprio autor em conferência de 1983”<sup>44</sup>. Poliedros são figuras geométricas formadas por vértices, arestas e faces e que fazem parte da geometria espacial, ou seja, possuem três dimensões, sendo elas comprimento, largura e altura. O termo “livro-poliedro” traz em si a ideia de várias faces possíveis para o texto: cada vértice e cada aresta do poliedro desenrolam outras faces das cidades: uma cidade pode possuir outras dentro dela. Do mesmo modo que

---

<sup>44</sup> ALVES, Luiz Roberto. *A cidade invisível, de Calvino: os modos de organizar e visibilizar o vivível*. Estud. av. vol.29 no.85, São Paulo, Set./Dez., 2015.

cada cidade pode ser um poliedro, dotada de diferentes faces, também todas as cidades juntas podem formar um poliedro, pois elas, juntas, forjam inúmeras combinações. Semelhantemente age a imaginação literária: desmembrando imagens, as recompondo, produzindo novas e ressignificando antigas. O visível e o invisível não são mais apenas uma questão meramente visual, que se vê apenas “com os olhos”, mas sim de experiência, de imersão, de tradução do espaço e do tempo.

Nessa perspectiva, retomando o texto literário (mais especificamente os diálogos entre Kublai e Marco), pode-se perceber que a imaginação em *As cidades* produz diversos caminhos que guiam o imperador Kublai Khan entre os intervalos de um relato e outro de Marco Polo.

Gustavo de Castro comenta a relação entre lembrança, experiência vivida e imaginação na obra de Calvino:

Os elementos da lírica *calviniana* não reduziram sua força nem no *As cidades invisíveis* (...). Lá, a transposição do visível para o invisível, da lembrança para o acontecimento, do dito para o vivido dá-se no momento em que Marco Polo narra a história. (...) Como leitor de cidades, [Marco Pólo] consegue percorrer os confins dos caminhos da imaginação sem deter-se ou perder o rumo. É ainda o conselheiro dos rumos do império do Grande Khan. (CASTRO, 2007, p. 111)

O momento em que Marco narra cada experiência nas cidades se torna o momento em que cada cidade sai do campo do visível para o invisível: Kublai parte por conta própria, constrói ele mesmo suas cidades. A princípio, podemos ver as cidades como “lembranças-imagem” de Marco Polo, entretanto, quando elas alcançam o imperador, se tornam acontecimento, na medida em que são ditas, são vividas. Sobre a proposta da narrativa calviniana de apresentar múltiplas realidades, Castro também aponta que o texto literário, mesmo sem a pretensão de dar conta de todas as experiências do mundo, “arrasta” o leitor para o encanto de um evento imaginário até que, em um certo momento, ele começa a entender como reais os fatos contados.

### 3.5 A cilada do imaginário

Para Ricoeur, não se pode deixar de lado a questão da cilada do imaginário. É como se a forma intermediária da lembrança (ou até mesmo mista, tendo em vista que é híbrida, uma mistura da lembrança-pura com um conjunto de imagens) que Bergson chama de lembrança-imagem correspondesse a uma forma, também intermediária, da imaginação. Conforme Ricoeur, essa composição de imagens (próxima da função alucinatória da imaginação) constituiria ou uma “fraqueza” ou uma “perda” de confiabilidade da memória. Nesse ponto, podemos pensar nos questionamentos que Kublai faz a Marco Polo e, não só nos explícitos pelo imperador, mas também nos narrados ao longo da obra. Na primeira página de *Cidades* já se apresenta essa questão da confiabilidade:

Não se sabe ao certo 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 a qualquer outro de seus enviados ou exploradores. (CALVINO, 1990, p. 9)

Desde o princípio da narrativa é colocada em dúvida a credibilidade de Marco Polo. A confiabilidade da memória é um tema tratado ostensivamente por Ricoeur, porém interessa mais a este estudo destacar não a “verdade” da memória, mas sim suas implicações na narrativa literária. Para Ricoeur, a busca da verdade (fidelidade) especifica a memória como grandeza cognitiva e essa procura seria o traço diferencial que a separa da imaginação. Nessa perspectiva, a memória, que se encontra entre o real e o ficcional, se constrói. Segundo Calvino, em *Seis propostas*:

A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. (CALVINO, 1990, p. 107)

Reunimos na memória, no que guardamos e no que deixamos de rastro não só o que foi real, mas o que imaginamos que seria real. O ato de narrar proporciona imagens

e nos faz atribuir sentido onde antes não haveria. Blanchot, em *O Espaço Literário*<sup>45</sup>, explica como a imagem nos fascina:

O que nos fascina nos arrebatava nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza sensível, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. (BLANCHOT, 2011, p.23)

O trabalho memorial requer um constante diálogo com a noção de imagem (vide a relação de memória com os conceitos de imaginação, imaginário, memória coletiva) e a literatura expande esse processo: a memória como inscrição parece tentar alcançar a completude do mundo. Aí surge a construção ficcional: o que não foi também diz o que vai ser.

Ou seja, Marco Polo traça minuciosamente esses “entre-lugares” a fim de preencher o espaço de escuridão e precariedade do império ao próprio Khan que passa a dar crédito às imagens proporcionadas por Marco na narrativa. Desse modo, o imperador se anima e, por meio da imaginação, pensa em um império idealizado e, até mesmo, em novas cidades.

Segundo Henri Bergson, “ouvir a palavra falada é primeiramente reconhecer seu som, em seguida identificar seu sentido, e finalmente buscar, mais ou menos longe, sua interpretação: em suma, é passar por todos os graus da atenção e exercer várias capacidades sucessivas da memória” (BERGSON, 2006, p. 104). Nesse sentido, Khan, ao interpretar as palavras do narrador estrangeiro, busca reconhecer tais lugares em sua memória, (re)criando cidades que ele mesmo carrega em sua bagagem de lembranças. O personagem Marco Polo encara uma função de mensageiro de terras distantes, construindo um intercâmbio entre o real e o imaginário. Seu relato e sua memória ultrapassam os limites do individual e passam também a ser coletivos, compartilhados, como no processo de transferência analógica incitado por Ricoeur.

Para finalizar, Calvino, em sua obra *Por que ler os clássicos?*<sup>46</sup>, afirma que “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 2009, p. 10) . Desse modo, faz-

---

<sup>45</sup> BLANCHOT, Maurice. *Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 23.

<sup>46</sup> CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

se mister o entendimento de tais fenômenos que ultrapassam a literatura e a teoria literária e passam a compor a essência de nossa memória e identidade. Marco Polo, ao falar do processo de busca para a construção de cada uma das cidades, demonstra que não basta a escuta do relato do viajante sobre a situação, os detalhes ou os episódios ao passar pelas cidades, é preciso que o ouvinte também se prontifique a procurá-las; o fio condutor começa pela narração de Marco Polo, mas não para nela, o ouvinte, no caso Kublai (e aqui, quando pensamos no texto literário, nos colocamos no lugar do imperador em vários momentos, enquanto leitores) é imprescindível para que as cidades possam existir:

(...) 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 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. (CALVINO, 1990, p. 96)

A fragmentação do tempo, do espaço e da memória são o guia para a formação das cidades; cada pedaço de Fedora, Aglaura, Maurília, cada habitante de Tecla, Berenice, Zaíra, cada tempo e instante de Anastácia, Cloé e Leandra são peças que constituem as alegorias de *As Cidades*. É justamente na cilada do imaginário que nós, leitores, devemos residir; o irreal se torna a ponte para que as cidades possam ser descobertas. Para dialogar com esse pensamento, recorremos a Barthes em *Crítica e Verdade*<sup>47</sup>:

a literatura é o próprio irreal; mais exatamente, longe de ser uma cópia analógica do real, a literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem: a literatura mais “verdadeira” é aquela que se sabe a mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem, é aquela procura de um estado intermediário entre as coisas e as palavras, é aquela tensão de uma consciência que é ao mesmo tempo levada e limitada pelas palavras, que dispõe através delas de um poder ao mesmo tempo absoluto e improvável. (BARTHES, 2007, p. 78)

---

<sup>47</sup> BARTHES, ROLAND. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Roland Barthes acentua bem a literatura enquanto produto do intermédio entre o que é vivido e o que é sonhado, entre a cópia do real e o irreal, entre o poder da palavra e a limitação da palavra. Seja por meio da imagem, do espaço ou do tempo, a linguagem literária se transmuta e se apresenta múltipla, em estilhaços e até mesmo caótica para existir. Se, por um lado, a imaginação constrói o conceito de irreal, de *phantasie*, de *eikon*, por outro, é a partir da memória que ela continua agindo na narrativa literária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utopia está lá no horizonte. Se me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve, então, a utopia? Serve para isso: para caminhar.

Eduardo Galeano

Considerando que Calvino cria, nas *Cidades*, um trabalho com a linguagem que demonstra ruptura, quebra de uma suposta linearidade (temporal e espacial) e, ao mesmo tempo, constrói um encadeamento na estrutura da narrativa (pensando na sequência numérica dos grupos de cidades, na escolha dos nomes de cada cidade, na prosseguimento dos relatos de viagem a partir dos diálogos entre o viajante e o imperador), como “uma história dentro da história” ou, até mais que isso, várias histórias dentro de uma mesma, é possível ressaltar que *As cidades* proporcionam uma compreensão que se distancia de qualquer “categorização” ou classificação. As cidades se dão a *ver* e a *ler*; uma convoca a outra, que desemboca na seguinte; janelas, pontes, ruas, canais, estradas, navios não são suficientes para conter todos os espaços oferecidos por elas. O espaço enquanto criador de uma narrativa, propõe, dessa maneira, uma intervenção constante na formação da memória: o ato de habitar (presidido pela ação de construir), assim como o ato de se deslocar, em uma visão ricoeuriana, está ligado diretamente a uma tentativa de se inscrever em um espaço. Pode-se demonstrar nas *cidades*, como foi realizado na trajetória deste estudo, um trabalho permanente de entrelaçamento da narrativa com o espaço, seja em Valdrada, refletida em mil espelhos, seja em Fedora, multiplicada em outras Fedoras idealizadas, seja em Sofrônia, em que o deslocamento da cidade acontece da forma mais inesperada: o efêmero, o momentâneo, o passageiro forma a versão fixa da cidade.

Observando a relação entre tempo e memória na narrativa de Calvino, pelo percurso baseado em Aristóteles, Santo Agostinho, Ricoeur e Bergson, a transitoriedade de passado, presente e futuro mostram uma percepção de tempo calcada na duração bergsoniana e na distensão de Santo Agostinho: cidades como Maurília, “descompassada” no tempo, na qual existe uma eterna comparação entre a Maurília

“provinciana” e a Maurília “metrópole”, ou como Zora, que tem a capacidade de permanecer ponto por ponto na memória de quem a conhece, apresentam a descontinuidade da dimensão temporal e uma propriedade de tanto condensar quando prolongar a experiência temporal.

Assim como Eduardo Galeano afirma a necessidade da utopia para que o caminho seja prosseguido, cada cidade confirma a Kublai a necessidade dos relatos de viagem de Marco Polo: Kublai precisa que eles aconteçam para que possa forjar o domínio de seu território. Esses espaços que surgem no campo do símbolo, do emblema, se concretizam para Kublai do mesmo modo que o texto literário se concretiza a seu leitor: pela memória. No discurso de Marco Polo reside uma dupla tentativa: a dele, de registrar, transmitir e construir memória a partir da oralidade, da narrativa, do relato de um eu que se desloca em diferentes espaços e tempos; e a tentativa de Kublai, no propósito tardio de compreender seu império em decadência, o que resulta no descobrimento de cidades não registradas em mapas, mas

Portanto, na realidade a sua é uma viagem através da memória! – O Grande Khan, as orelhas sempre de pé, agitava-se na rede todas as vezes em que colhia o discurso de Marco uma inflexão suspirosa. – É para se desfazer de uma carga de nostalgia que você foi tão longe! – exclamava, ou então: - Você retorna das suas expedições com a estiva repleta de nostalgia! – e acrescentava com sarcasmo: - um pequeno lucro, para dizer a verdade, para um mercador da Sereníssima! (CALVINO, 1990, p. 93)

A invisibilidade em *Cidades* é ambígua: ao mesmo tempo que forma diversas imagens, só é possível alcançá-las ou “enxergá-las” no discurso. No âmbito da tríade ficção, memória e imaginação, as imagens participam das descrições das cidades na medida em que auxiliam na construção da memória, não sendo possível dissociar o ato de narrar do ato de ficcionalizar.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973. [Coleção *Os pensadores*]

ALVES, Luiz Roberto. *A cidade invisível, de Calvino: os modos de organizar e visibilizar o vivível*. Estud. av. vol. 29, nº 85, São Paulo, Set./Dez., 2015.

ANDRADE, Bruno Oliveira de. *Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur*. Revista Estudos Filosóficos, nº 9/2012, pp. 136 -150. DFIME – UFSJ - São João del Rei, MG. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

*As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. Versão Antoine Galland. Volume 2. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, ROLAND. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*. Trad. Carla Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Companhia das Letras, 1ª ed., 1990.

CALVINO, Italo. *As cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*. Org.: Mario Barenghi. Trad. Maurício Santana Dias. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALVINO, ITALO. *Novas cosmicômicas*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1995.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. José Colaço Barreiros.

Lisboa: Teorema, 1990.

CASTRO, Gustavo de. *Espaços e afetos intermitentes no imaginário - As Cidades Invisíveis de Italo Calvino*. Esferas, Ano 3, nº 4, janeiro a junho de 2014. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5480>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

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

COELHO, Jonas Gonçalves. *Ser do tempo em Bergson*. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.8, n.15, 2004.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, Unesp, 1968.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Universitária Forense, 2005.

FRANCO, Sérgio de Gouveia. *Hermenêutica e Psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. São Paulo: Ed. Loyola, 1995.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

FUX, Jacques. *A Matemática de Calvino, Roubaud, Borges E Perec*. Revista de Letras UNESP, São Paulo, v.50, n.2, p. 285-306, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/4699/4036>>. Acesso em: 10 out. 2017.

GUIMARÃES, Joaquim Francisco Soares; REZENDE, Cacia Valeria de Rezende; BRITO, Ana Maria Plech de Brito. *O conceito de memória na obra "Matéria e Memória" de Henri Bergson*. IV Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade". São Cristóvão, Sergipe, 2012. Disponível em: <[http://educonse.com.br/2012/eixo\\_04/PDF/37.pdf](http://educonse.com.br/2012/eixo_04/PDF/37.pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2017.

LIMA RAMATIS, Adson Cristiano Bozzi. *A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria*. Arquitetura Revista - Vol. 4, nº 2:8-16 (julho/dezembro - 2008).

MARTIN, René. *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*. X. Lisboa: Ed. Loyola, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Editora Cultriz, 11ª ed., 1999.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa I*. São Paulo, Editora Cultrix, 5ª ed., 1986.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

OLIVEIRA SILVA, Ana Carina. *Para uma Cartografia Imaginária Desfragmentação de "As Cidades Invisíveis" de Italo Calvino*. Dissertação Mestrado em Arquitetura,

Departamento de Arquitetura, Universidade do Minho, Portugal. Disponível em: <[https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27608/1/Tese\\_Ana%20Carina%20Silva\\_2013.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27608/1/Tese_Ana%20Carina%20Silva_2013.pdf)>. Acesso em: 06 nov. 2016.

RAMALHO, Virginia Aparecida de. *As cidades invisíveis de Italo Calvino: um olhar caleidoscópico dos não-lugares*. Disponível em: <<file:///C:/Users/user/Downloads/32-67-1-PB.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2016.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro – São Paulo: Companhia Editora Forense, 1968.

REIS, José. *Estudo sobre o tempo*. Revista filosófica de Coimbra, nº 9, pp. 143-203, 1996.

RIBAS, João Amálio. *As cidades invisíveis e a pós-modernidade*. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/45.pdf>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

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

RICOEUR, Paul. *Architecture et narrativité*. Urbanisme, n.303, nov/dez 1998.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa, Tomo I*. Trad. Constance Marcondes César. São Paulo: Ed. Papirus, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Tomo I*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Tomo II*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Tomo III*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, Fabricia Wallace. *Memórias engendradas, ficções do eu: António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum*. 2013. 174 folhas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

SOARES, Martinho Tomé Martins. *História e ficção em Paul Ricoeur e Tucídides*. Fundação Eng. António de Almeida, Portugal, 2007.

THEVENAZ, Pierre. *De Hursserl a Merleau-Ponty, Editions de la Banconnière*. Nechatel, 1966.

UMBELINO, Luis Antônio. *Espaço e narrativa em Paul Ricoeur*. Revista Filosófica de Coimbra, n. 39, p. 141-162, 2011. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/espaco\\_e\\_narrativa\\_em\\_p.ricoeur](http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/espaco_e_narrativa_em_p.ricoeur)>. Acesso em: 05 jan. 2018.