

Italo Calvino: os museus e a memória do mundo

Italo Calvino: les musées et la mémoire du monde

Claudia Maia¹

DOI 10.26512/museologia.v10i19.33321

446

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 10, n.º 19, Jan./Jun. de 2021

Resumo

Este artigo trata da problemática do museu na obra de Italo Calvino, sobretudo em *Palomar* e *Coleção de areia*, publicados respectivamente em 1983 e 1984, pouco tempo antes da morte do escritor. Pretende-se demonstrar que, em Calvino, a coleção e o museu apresentam-se como tema e como método, e que sua literatura desierarquiza saberes e culturas, uma vez que é triturada, erodida e multifacetada, como o mundo. O pensamento de Calvino dialoga aqui com o de Néstor Garcia Canclini, Yvette Sánchez, Andreas Huyssen, Walter Benjamin, Jeffrey Jerome Cohen e João Cabral de Melo Neto.

Palavras-chave

Literatura. Livro. Memória. Museu. Italo Calvino.

Résumé

Cet article traite des problèmes du musée dans l'œuvre d'Italo Calvino, notamment dans *Palomar* et *Collection de sable*, publiés respectivement en 1983 et 1984, peu avant la mort de l'écrivain. Il vise à démontrer qu'à Calvino la collection et le musée se présentent comme un thème et une méthode, et que leur littérature dé-hiérarchise les savoirs et les cultures, puisqu'elle est écrasée, érodée et multiforme, comme le monde. La réflexion de Calvino dialogue ici avec celle de Néstor Garcia Canclini, Yvette Sánchez, Andreas Huyssen, Walter Benjamin, Jeffrey Jerome Cohen et João Cabral de Melo Neto.

Mots-clés

Littérature. Livre. Mémoire. Musée. Italo Calvino.

Este museu de tudo é museu como qualquer outro reunido, como museu, tanto pode ser caixão de lixo ou arquivo.

João Cabral de Melo Neto

Em um dos fragmentos de *Palomar* (1983), o escritor Italo Calvino, com a aguda reflexão que caracteriza muitos de seus textos, apresenta-nos um “museu dos queijos”. O protagonista, Palomar, visita em Paris “uma loja cujo sortimento parece querer documentar todas as formas de laticínios imagináveis” (Calvino, 1994: 66). A descrição dessa loja parisiense remete a espaços de acumulação e documentação, como museus, bibliotecas, enciclopédias, dicionários: “seu próprio nome, *Spécialités fromagères*, com aquele raro adjetivo arcaico ou regional, adverte que ali se reverencia a herança de um saber acumulado por uma civilização através de toda a sua história e geografia” (Calvino, 1994: 66). Todo o fragmento se apresenta como uma reflexão sobre esses espaços e a relação que o homem estabelece com a história, a memória, a imaginação.

Os queijos são expostos ao olhar do freguês assim como as obras de

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), mestre e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Professora no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

arte, os livros e as palavras ao olhar do visitante ou do leitor. O “espectador”, em um e outro caso, diante do imprevisível que uma exposição – de queijos ou de obras de arte – pode apresentar, ou se abre aos novos estímulos e “acrescenta um novo nome à sua lista” ou não se distrai do seu objetivo e qualquer sugestão diversa “servirá apenas para delimitar, por via da exclusão, o campo daquilo que obstinadamente quer” (Calvino, 1994: 67). Assim se estabelece, conforme a metáfora de Calvino leva a crer, a relação do público com a obra, com a coleção constituída para ser reverenciada como “herança de um saber acumulado”.

A loja de queijos visitada por Palomar é também um museu. Seus bens patrimoniais são ao mesmo tempo bens de consumo, porque estão ali não apenas para contemplação, mas também para serem literalmente devorados pelos visitantes. Como museu, guarda a memória do fazer, do sabor e do saber; como loja, não escapa aos moldes da civilização do consumo. Palomar, quando está para fazer seu pedido saboroso e elaborado, sofre uma perda de memória e “recai sobre o que há de mais óbvio, mais banal, mais divulgado, como se os automatismos da civilização de massa esperassem apenas aquele seu momento de incerteza para reencerrá-lo em seu poder” (Calvino, 1994: 69). Ele desiste do pedido que significaria uma mudança de comportamento gustativo e repete o pedido de sempre.

O fragmento do livro de Calvino vai ao encontro das reflexões de Néstor García Canclini sobre a atual distribuição dos objetos e signos, antes dispostos em lugares específicos: os museus de história guardavam objetos do passado, os museus de arte exibiam objetos que possuíam um valor estético e as lojas mantinham aqueles especificamente de uso. Essa distribuição conseguiu sustentar, até certo tempo, segundo Canclini, “uma organização sistemática dos espaços sociais em que devem ser consumidos” (2006: 301). A partir da segunda metade do século XX, sobretudo da década de 1970, alguns museus perdem o estatuto exclusivo de guardião da memória das civilizações; coleções de arte culta e folclore, que antes separavam e hierarquizavam os bens simbólicos, passam a conviver com instalações, *performances*, objetos populares, instaurando certo hibridismo cultural.

Assim como no espaço da cidade, também nos museus – tradicionalmente construídos para salvaguardarem o patrimônio – as classificações se dissipam, as culturas já não mais se agrupam em coleções fixas. O culto e o popular, o público e o privado, o próprio e o alheio se entrecruzam. Esse movimento de desierarquização dos sistemas culturais, Canclini denominou-o “descolecionalização”, conceito que está estreitamente vinculado a outro, o de desterritorialização. Uma vez desierarquizadas, deslocadas de seus territórios de origem, as culturas se mesclam e inauguram outros sistemas criativos, que têm por característica essencial o próprio processo pelo qual se formam, o hibridismo.

O termo “museu”, do grego *mouseion*, “templo ou morada das musas”, refere-se a “qualquer estabelecimento permanente criado para conservar, estudar, valorizar pelos mais diversos modos, e sobretudo expor para deleite e educação do público, coleções de interesse artístico, histórico e técnico” (Ferreira, 1999: 1384). Segundo lembra Andreas Huyssen, em sua forma moderna, o museu surge após a Revolução Francesa, que restabeleceu o Louvre (1997: 222). No século XIX, com o impacto da industrialização e da urbanização, foi influenciado por um “orgulho cívico” e uma “consciência histórica” (Sánchez, 1999: 102), de forma que se tornou um guardião da memória coletiva, papel que foi alvo de críticas inauguradas pela cultura modernista, que não estava de acordo com o poder de representação do museu, considerado “um sintoma de ossificação cultural” (Huyssen, 1997: 222).

Ítalo Calvino:
os museus e a memória do mundo

Não mais como salvaguarda da alta cultura, o museu abre-se à cultura de massa. A divisão entre coleção permanente e exposição temporária se torna rarefeita, uma vez que a primeira frequentemente se sujeita a rearranjos, enquanto as exposições são registradas em vídeos e catálogos, o que acabou por interferir no tempo e espaço dos museus. Nas últimas décadas, presenciou-se a reivindicação do espaço do museu para a exibição de uma cultura que foi reprimida no passado, de tradições esquecidas que pouco a pouco vêm sendo exibidas, seja em espaços construídos exclusivamente a elas, ou em exposições temporárias. Vem se instituindo também um fenômeno a que muitos têm chamado de “musealização”, processo que se insere dentro de uma tendência de conservação e pode ser visto na “restauração historicizante dos velhos centros urbanos, de cidades e cenários históricos, na onda dos antiquários, na moda retrô, na onda da nostalgia, na obsessiva automusealização através do vídeo, na literatura confessional e no memorialismo” (Huysen, 1997: 223). Na tentativa de esclarecer a recente tendência à musealização da cultura pós-moderna, Huysen apresenta três modelos explicativos:

Em primeiro lugar temos o modelo de orientação hermenêutica da ‘cultura como compensação’, defendido por filósofos neoconservadores alemães que regressam à filosofia social de Arnold Gehlen, à hermenêutica da tradição de Gadamer e à tese filosófica de Joachim Ritter, na qual a erosão da tradição na modernidade provocaria órgãos de recordações tais como as humanidades, as sociedades de preservação histórica e os museus. Em segundo lugar, há a teoria pós-estruturalista e a teoria secretamente apocalíptica da musealização como um câncer terminal do nosso *fin de siècle*, articulada por Jean Baudrillard e Henri Pierre Jeudy. E, finalmente, o modelo menos desenvolvido, embora mais sugestivo, de orientação sociológica e de Teoria Crítica, que defende o surgimento de um novo estágio do capitalismo consumista, o *Kulturgesellschaft* (Huysen, 1997: 238).

Na teoria da compensação, o museu é visto como um lugar que compensa a instabilidade criada pela modernização e a crescente velocidade das inovações científicas, técnicas e culturais: um lugar escondido no seio da cidade moderna que procura mostrar que as tradições não foram atingidas pela modernização. Na opinião de Huysen, esta teoria é falha, uma vez que afirma ao invés de questionar o caos externo, “implicando um ponto de vista dissonante com a natureza, especular e espetacular das práticas do museu contemporâneo” (Huysen, 1997: 243). Além disso, essa teoria estaria profundamente arraigada em valores nacionalistas, ignorando o pluralismo multicultural a que o museu se estendeu.

Oposta à teoria da compensação, a teoria da simulação e da catástrofe da musealização vê o museu como uma “máquina de simulação”, uma tentativa de transformar o real em peça de museu, de congelá-lo, a fim de esconder sua agonia; o museu é comparado aos instrumentos da mídia. Para Huysen, essa teoria se aproxima das velhas críticas da ossificação da cultura e das artes e “nem mesmo reconhece qualquer uma das tentativas vitais de se trabalhar com o passado reprimido ou marginalizado, e tampouco reconhece as diversas tentativas de se criarem meios alternativos de atividades para o museu” (Huysen, 1997: 246). É uma visão apocalíptica, contrária ao museu, à medida que vê nele o fim para qualquer artefato cultural, que se torna morto e sepultado sem qualquer relação com o presente.

A *Kulturgesellschaft*, teoria que, segundo o crítico, ainda precisa ser mais desenvolvida, por sua vez, designa “uma sociedade na qual as funções da ativi-

dade cultural crescem como uma agência socializadora quase sempre contrária à ideia de nação, família, profissão e Estado” (Huysen, 1997: 246). Huysen vê nessa teoria o começo de uma lúcida discussão sobre o papel e a importância do museu frente à mídia, por exemplo. O museu não estaria, nesse sentido, separado da modernização, mas ligado a ela e disposto a oferecer o que a mídia não pode oferecer. Assim, o crítico defende que o objeto museico carrega em si “uma espécie de dimensão anamnésica, um tipo de valor de memória” (Huysen, 1997: 249), e é através dessa dimensão que estabelece um contato diferente com o espectador:

Não importa o quanto seja frágil a relação entre o objeto do museu e a realidade que documente, pois de qualquer maneira ele é exibido ou está na mente do espectador. Sendo um objeto ele contém um registro da realidade que nem mesmo a transmissão ao vivo de uma televisão pode assegurar. Onde o meio é a mensagem e a mensagem é uma imagem fugaz na tela, o real continuará sempre e inevitavelmente bloqueado. Onde a mídia é presença e apenas presença, e a presença signifique uma transmissão ao vivo do noticiário, o passado será necessariamente bloqueado. De um ponto de vista da mídia especificamente materialista, não faz sentido descrever o museu pós-moderno como mais outro aparato de simulação (Huysen, 1997: 250).

Huysen acredita, portanto, que o museu, apesar de todas as transformações que sofreu, e muitas vezes tirando partido delas, sobreviveu em função da materialidade dos objetos e do valor memorialístico que apresentam. Os museus seguem oferecendo “múltiplas narrativas de significado” (Huysen, 1997: 251) e nutrindo a fruição do espectador. Além disso, alimenta o imaginário dos escritores, como o de Calvino, que, em sua reflexão sobre os espaços de documentação e arquivamento, voltou-se ao museu. Ainda em *Palomar*, nos outros dois textos que compõem a parte intitulada “Palomar vai às compras”, o escritor continua a tratar da questão do museu e de um saber documentado que é indiferente ao consumidor.

Em “Um quilo e meio de *confit de canard*”, o personagem reverencia e contempla, nostalgicamente, os frascos de vidro com iguarias de todos os tipos, em uma charcuteria de Paris que, diferentemente dos supermercados anônimos, preserva o saber dos antigos e bons estabelecimentos gastronômicos. Enquanto para o restante dos fregueses que ali se encontram essas iguarias não representam mais que um prato a ser posto na mesa, para o personagem são guardiãs de um saber acumulado por gerações, portadores de uma memória que merece ser reverenciada:

Em toda a volta sobre os balcões de mármore a abundância triunfa sob as formas elaboradas da civilidade e da arte. Nas fatias de patê de animais de caça as escapadas e os voos do brejo se fixam para sempre e se sublimam numa tapeçaria de sabores. As galantinas de faisão se alinham em cilindros rosa-cinza coroados, para autenticar a própria origem, por duas patas de pássaros como artelhos que se projetam de um brasão heráldico ou de um móvel do Renascimento.

Através dos invólucros de gelatina destacam-se grandes manchas de trufa negra postas em fila como botões na fantasia de pierrô, como notas de uma partitura, constelando o variegado róseo dos canteiros de patês de *foie gras*, dos frios, das terrinas, galantinas, fatias de salmão, fundos de alcachofra guarnecidos como troféus. O motivo condutor das rodelas de trufa unifica a variedade das substâncias como o negrejar de um traje a rigor num baile a fantasia, e determina o vestuário da festa de alimentos (Calvino, 1994: 64).

Ítalo Calvino:
os museus e a memória do mundo

As iguarias expostas na loja de carnes parisiense, assim como os queijos expostos em outra loja, conservam, segundo o olhar de Palomar, todo o seu passado, toda a memória do que foram antes, memória que ilumina a fantasia do personagem, fazendo-o recordar de outros tesouros e preciosidades, como um móvel do Renascimento, por exemplo. Fascinado, vê na riqueza das iguarias “uma glória pantagruélica que se expõe nas vitrines e balcões”, em alusão ao personagem glutão Pantagrue, de François Rabelais². Seu olhar “transforma cada iguaria num documento de história da civilização, num objeto de museu” (Calvino, 1994: 64).

Também em “O mármore e o sangue”, terceiro texto da série, Palomar encontra-se em uma loja em Paris. Desta vez, o olho do personagem desliza sobre as peças de carnes que se alinham nas bandejas dispostas no balcão de mármore, observando atentamente a espessura e as cores das carnes. Os vários tons de vermelho chegam a embriagá-lo e ele se sente ali como num espaço de reverência:

As reflexões que um açougue inspira a quem entra nele com a sacola de compras envolvem conhecimentos transmitidos por séculos em vários ramos do saber: a pertinência das carnes e dos cortes, o melhor modo de cozer cada peça, os ritos que nos permitem aplacar o remorso pelo sacrifício de outras vidas com a finalidade de alimentar a nossa. [...] Uma devoção reverente por tudo o que diz respeito à carne guia o senhor Palomar, que se dispõe a comprar três bifés. Entre os mármore do açougue ele se detém como num templo, cômico de que sua existência individual e a cultura a que ele pertence são condicionantes desse lugar (Calvino, 1994: 70).

Nesse fragmento, a loja não é comparada a um museu, mas a um templo. Ainda assim, o narrador refere-se a conhecimentos acumulados e que merecem ser reverenciados. O templo é um espaço sagrado, assim como é “sagrado o entusiasmo pelo qual se sente invadido” (Calvino, 1994: 70). O personagem parece não estabelecer tantas diferenças entre um espaço e outro, o do museu e o do templo, à exceção de que neste demonstra compaixão pelo objeto exposto – o animal –, uma vez que se lembra do sacrifício necessário para que o boi ou o carneiro estivesse ali, pronto para alimentá-lo: “o estado de ânimo de Palomar na fila do açougue é ao mesmo tempo de contida alegria e de temor, de desejo e de respeito, de preocupação egoística e de compaixão universal, o estado de ânimo que talvez exprimam na oração” (Calvino, 1994: 72). Nos três textos, o humor de Calvino soma-se a um olhar melancólico, que reveste todo o livro. A loja, o museu e o templo são tomados como espaços de cultura e conhecimento – de si e do mundo – e reverenciados pelo personagem como documentos de uma civilização. Diferentemente da maioria, que é estritamente consumista, Palomar tem o olho “adequado” para a contemplação e a reflexão.

Esse livro de Calvino também sugere que os museus podem ser pensados como espaços de embriaguez e de sonho, o que remete à reflexão de Walter Benjamin, em um conjunto de fragmentos do projeto das *Passagens* (1927-1940)³ que tem como título “Morada do sonho, Museu, Pavilhão Terminal”. Na obra, Benjamin escreve: “Moradas de sonho coletivo: passagens, jardins de inver-

2 Pantagrue e seu pai Gargântua são os protagonistas das histórias escritas por Rabelais. A primeira, publicada em 1532, tem por título *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagrue Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua*.

3 Das *Passagen-Werk* é um trabalho de Benjamin iniciado por volta de 1927 e que permaneceu inacabado. É um extenso material composto de fragmentos (notas, transcrições, citações) recolhidos durante toda uma vida – um museu escrito – e foi traduzido no Brasil, em 2006, com o título *Passagens*.

no, panoramas, fábricas, museus de cera, estações ferroviárias” (Benjamin, 2009: 449). Para ele, o museu é um espaço de concretização do imaginário coletivo, que no século XIX foi impregnado por uma sede de passado:

Existem relações entre a loja de departamentos e o museu, sendo que o bazar serve de meio-termo. O acúmulo de obras-de-arte no museu as aproxima das mercadorias, que, quando oferecidas ao transeunte em grandes quantidades, despertam nele a ideia de que uma parte delas deveria lhe caber (Benjamin, 2009: 458).

Na esteira de Benjamin, Calvino compara a loja ao museu e a obra de arte (ou o artefato histórico) à mercadoria. Essa comparação levada a cabo pela reflexão de Palomar desperta-lhe a fantasia, chegando mesmo a imaginar que naquela montanha de “gordura de pato aflora uma figura feminina, besunta de branco a pele rósea, e ele logo se imagina perseguindo-a naquelas avalanches densas, abraçando-a e fundindo-se com ela” (Calvino, 1994: 63-64). Nesse universo onírico, acredita que é o único merecedor das iguarias encerradas nos frascos de vidro da charcuteria, e que na loja de queijos há uma peça que está a sua espera, ou mesmo que participa de uma simbiose com o boi suspenso no açougue. O passado que o personagem reverencia nas lojas parisienses causa-lhe uma embriaguez que o separa e o diferencia de todos os outros consumidores encerrados em outro sonho, o sonho do consumo.

Em livro anterior, *As cidades invisíveis* (1972), Calvino já tinha imaginado um museu, na cidade de Fedora, em cujo centro há um palácio de metal que contém em cada cômodo uma esfera de vidro. Em cada esfera, é possível ver uma cidade azul que é o modelo de outra Fedora, diferente da cidade construída:

Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto do baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia) (Calvino, 1990: 32).

O museu das cidades idealizadas pelos habitantes de Fedora reúne e preserva não o passado realizado, mas o passado que poderia ter sido, imaginado e sonhado pelos habitantes. As esferas de vidro expõem suposições de cidades. Contudo, como evidencia o personagem viajante Marco Polo, a cidade de pedra e as cidades colecionadas são igualmente reais, assim como são igualmente supostas, merecendo todas elas um lugar no atlas do imperador Kublai Khan. O museu imaginário de Calvino se constrói em um jogo de suposições, a partir do qual se supõe que Fedora nada mais é que apenas o museu do palácio de metal, e que a metrópole cinzenta não existe. O espaço da cidade é um museu em constante devir, um museu infinito, que reúne o tangível e o intangível.

Além dos museus imaginários de *Palomar* e *As cidades invisíveis*, Calvino tratou desses espaços nos ensaios que compõem a primeira parte de *Coleção de areia* (1984), intitulada “Exposições-Explorações”, que reúne dez textos em que o escritor comenta exposições que visitou em Paris, todas de temas insólitos: coleções estranhas, quadros que narram as descobertas da América, mapas antigos, bonecos de cera, tabuletas de argila com caracteres cuneiformes, gravuras populares, velhos instrumentos de artesanato, vestígios de culturas tribais, desenhos de escritores. O escritor define esses textos como “crônicas de passeios

Ítalo Calvino:
os museus e a memória do mundo

pelas salas de galerias parisienses” (Calvino, 2010: 7), em que a observação dos objetos expostos chega a um processo de conhecimento, função que o museu tem desde sua origem. Tais textos, que se diferem da produção ensaística de Calvino, são escritos em uma mescla de narração, descrição e reflexão. Neles, acompanha-se o caminhar do narrador, que se detém diante de certo objeto, descreve-o, por vezes narra uma história que lhe vem à lembrança e apresenta uma reflexão sobre determinado tema.

As exposições que Calvino descreve estão longe de interessarem os críticos de arte e lhe permitiram compor como que uma “câmara de maravilhas” ou “gabinete de curiosidades”, como os da Renascença, em que se colecionava toda sorte de achados. Tais gabinetes, segundo recorda Yvette Sánchez, eram construídos como uma representação em miniatura do universo e neles os objetos eram organizados segundo um mínimo princípio classificatório: *naturalia*, que compreendia os objetos encontrados na natureza, *artificialia*, que abarcava aqueles produzidos pelo homem, *mirabilia* ou *exotica*, que abrangia as raridades e curiosidades da natureza, *scientifica*, relacionada a instrumentos científicos, como relógios, bússolas, instrumentos astronômicos, e *biblioteca*, que compreendia obras de filosofia, arquitetura, religião etc. (Sánchez, 1999: 29). O interesse pelas coleções de coisas raras, o olho curioso de Calvino para tudo o que é novo e diferente, é que permite essa comparação com os antigos gabinetes renascentistas, antecedentes dos museus propriamente ditos.

O primeiro ensaio do livro e que dá título a ele, “Coleção de areia”, trata de uma exposição sobre coleções de coisas estranhas – chocalhos de vacas, jogos de tómbola, tampas de garrafa, apitos de terracota, piões, bilhetes ferroviários, invólucros de rolos de papel higiênico, distintivos de colaboracionistas da ocupação, rãs embalsamadas, máscaras antigas, imagens do Mickey Mouse, folhetos de anotações pessoais. É o privado e extremamente íntimo que solicitam a atenção do visitante e o faz tecer importantes considerações sobre o ato de colecionar, a coleção em si e a paixão e obsessão que movem os colecionadores. Já nas primeiras linhas, trata das relações entre a parte e o todo e entre a uniformidade e a diferença, que caracterizam as coleções:

Há uma pessoa que faz coleção de areia. Viaja pelo mundo e, quando chega a uma praia de mar, à orla de um rio ou de um lago, a um deserto, a uma charneca, recolhe um punhado de areia e o carrega consigo. Na volta, esperam-na alinhadas em longas prateleiras centenas de frasquinhos de vidro nos quais a fina areia cinzenta do Balaton, a areia alvíssima do golfo do Sião, a vermelha que o curso do Gâmbia deposita pelo Senegal abaixo desdobram sua limitada gama de cores esfumadas, revelam uma uniformidade de superfície lunar, mesmo passando por diferenças de granulidade e consistência, do cascalhoso preto e branco do Cáspio, que parece ainda encharcado de água salina, aos minúsculos pedriscos de Maratea, igualmente pretos e brancos, à sutil farinha branca pontilhada de caracóis lilases de Turtle Bay, perto de Malindi, no Quênia (Calvino, 2010: 11).

Quando o escritor contempla os frascos de areia dispostos em fila, percebe que não há diferença apenas naqueles que se sobressaem, que mais se destacam: “uma praia de pedrinhas cor-de-rosa nunca é igual a outra praia de pedrinhas cor-de-rosa”. É na diferença por vezes mínima entre as peças de uma coleção que se concentra o seu segredo. De todas as coleções que Calvino vê na exposição, a coleção de areia é a mais misteriosa, a que tem “mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio no vidro das ampolas”. Nela, o escritor

vislumbra uma “amostragem da Waste Land universal”, uma “descrição do mundo” (Calvino, 2010: 12). Se, nos museus e bibliotecas tradicionais, importa conservar algo que seja de utilidade e valor coletivos, o que se destaca, na coleção de areia e nas outras coleções da exposição descritas por Calvino, é a relação obsessiva que se estabelece entre o colecionador e sua coleção, um misto de propriedade e paixão. A partir daí ele compara a atividade de escritor como uma coleção de palavras escritas:

Assim, decifrando o diário da melancólica (ou feliz?) colecionadora de areia, cheguei a interrogar-me sobre o que está escrito naquela areia de palavras escritas que enfileirei durante minha vida, aquela areia que agora me parece tão distante das praias e dos desertos da vida. Talvez fixando a areia como areia, as palavras como palavras, possamos chegar perto de entender como e em que medida o mundo triturado e erodido possa ainda encontrar nelas fundamento e modelo (Calvino, 2010: 15-16).

A reflexão que faz a partir dos estranhos objetos colecionados leva Calvino a se interrogar sobre seu próprio fazer artístico, que se configura como uma coleção de “objetos” incorpóreos, imateriais. Ao comparar as palavras à areia, Calvino não faz mais que confirmar o caráter movediço e infinito da escrita; ambas, a areia e a escrita – como a coleção – constroem-se a partir de uma estranha dualidade: a da totalidade e do fragmento.

Outro texto que apresenta a problemática do museu e do que ele deve ou pode expor é “O museu dos monstros de cera”, que trata da exposição itinerante do Grande Museu Anatômico-etnológico do Dr. P. Spitzner, em que estátuas de cera revelam enfermidades, deformidades e, também, a estranheza de algumas civilizações. Nesse texto, Calvino convida o leitor à reflexão sobre o que comumente apartamos de nosso olhar – o insólito e seu lugar na cultura moderna. Desde 1856, por mais de oitenta anos, o acervo de Dr. P. Spitzner foi apresentado como atração em feiras nas cidades da Bélgica. Antes disso, tinha se instalado em Paris em uma sede estável, com características de uma instituição científica. Calvino o visitou em 1980, no Centro Cultural Belga, na capital francesa, depois de reconstruído. Desde quando foi criado, como instituição de documentação científica, até receber o *status* de patrimônio cultural que merece ser salvaguardado e exposto, tendo passado por uma fase errante e ficado esquecido por anos em um depósito, o acervo desse suposto médico definiu-se como um museu. No ensaio, Calvino ressalta que “a não bem definida empresa do dr. Spitzner também teve de lutar contra a hostilidade dos bem-pensantes, as censuras da autoridade, os protestos dos pais de família” (Calvino, 2010: 34-35), vicissitudes que também viveu a esposa de Spitzer quando decidiu colocá-lo novamente em funcionamento nos anos 1920.

Ainda que tenha sido inaugurado como uma instituição científica, o museu do Dr. Spitzner, que começou com 80 peças que provinham da coleção de modelos patológicos do Dr. Dupuytren, como informa o texto de Calvino, permaneceu a maior parte dos anos, desde sua criação, como atração em feiras, isso devido ao seu caráter de espetáculo, ausente ou discreto nos museus anatômicos do século XIX e que caracterizaria muitos outros museus posteriores, sobretudo os das últimas décadas, como destacou Huyssen. O Museu Spitzner conjugava o espírito de conhecimento com uma intenção moralizante – “o folheto do programa se iniciava com uma espécie de decálogo de propaganda da saúde; as visões horripilantes [...] deviam inculcar nos jovens o terror das doenças venéreas e do alcoolismo” (Calvino, 2010: 33) – e a essa mistura

Ítalo Calvino:
os museus e a memória do mundo

acrescentava, ainda, a espetacularização, o que o aproximava do ambiente da feira, dos “barracões, tiros ao alvo e picadeiros” (Calvino, 2010: 33). Esse caráter espetacular encontra-se desde a fachada, de tela pintada de vermelho e frisos dourados, a que se acrescentam a música abafada de banda do interior, a voz dos apregoadores e dos cicerones, o caráter cerimonioso de algumas cenas e os cartazes com a imagem dos irmãos siameses, por exemplo. Esse museu é um museu híbrido, antecedente, pode-se dizer, dos museus das décadas de 1970 e 1980 citados por Canclini para exemplificar a agonia das coleções, assim como híbrido também é o museu dos queijos de Calvino, imaginado muito tempo depois da criação daquele museu de monstros de cera.

A maioria das outras exposições a que se dedica Calvino desperta-o pelo caráter narrativo das imagens ou pela temática: a escritura. Para o comentário das imagens, além do repertório de leitura que o escritor evoca, por vezes colaboram os textos explicativos que acompanham as telas, as gravuras e os objetos, que têm o intuito de informar sobre eles. Assim Calvino descreve a primeira gravura observada na exposição “A América vista pela Europa”, realizada no Grand Palais:

Estas são as orlas da Espanha de onde o rei Fernando de Castela dá ordem de zarpar às caravelas. E este braço de mar é o oceano Atlântico que Cristóvão Colombo atravessa alcançando as fabulosas ilhas das Índias. Colombo se debruça da proa de seu navio e o que vê? Um cortejo de homens e mulheres nus que saem de suas choupanas. Havia passado apenas um ano da primeira viagem de Colombo, e assim um gravurista florentino representa a descoberta daquela que, na época, não se sabia que seria a América. Ninguém ainda suspeitava de que se iniciava uma nova era na história do mundo, mas a emoção suscitada pelo acontecimento se difundiria em toda a Europa. O relato de Colombo inspira imediatamente um poema em oitavas do florentino Giuliano Dati, no estilo de uma trova cavaleiresca, e esta gravura é exatamente uma ilustração do livro (Calvino, 2010: 18).

Calvino, aqui, trata de uma ilustração de um livro de poemas inspirados no relato de Colombo, ou seja, um texto comenta uma imagem, que por sua vez ilustra um texto (o poema) inspirado em outro texto (o relato). Nessa descrição, evidencia-se a relação que se estabelece entre as artes e os diversos textos, da qual Calvino se serve para dar forma a seu ensaio e seu livro, fazendo dele também um “catálogo de exposição”, como os livros que resenha e que inclui no seu. O verbo “expor”, do latim *exponere*, além de “pôr à vista; apresentar em exposição, mostrar”, “fazer conhecer, revelar, descobrir”, significa também “contar, narrar, referir” (Ferreira, 1999: 863). Nas exposições que o escritor visita e também no seu livro, essas acepções se misturam: a exposição ganha caráter de narração e o livro, de exposição.

Em “O viajante no mapa”, dedicado à exposição “Cartas e figuras da Terra”, realizada no Centro Pompidou de Paris, Calvino se detém no aspecto narrativo dos mapas. As cartas romanas, primeiras tentativas de fixar os lugares no papel, são rolos de pergaminhos que apresentam uma imagem linear, como um “memorando da sucessão das etapas, o traçado de um percurso” (Calvino, 2010: 25). Esse aspecto linear das primeiras cartas suscita comparações com a literatura: “Seguir um percurso do início até o fim dá uma especial satisfação tanto na vida quanto na literatura (a viagem como estrutura narrativa) [...]” (Calvino, 2010: 26). A cartografia, sobretudo em seus primórdios, não deve ser interpretada apenas quanto ao aspecto espacial, mas também quanto ao temporal, conclui Calvino.

Outra exposição, intitulada “O nascimento da escritura”, é descrita, por sua vez como “uma mostra para ser lida por inteiro: nos painéis explicativos, indispensáveis, e – na medida do possível – nos textos dos documentos originais em pedra, argila ou papiro” (Calvino, 2010: 47). Também em “O romance dentro de um quadro”, que se refere a uma exposição “dossiê” do Louvre, organizada periodicamente e que reúne em torno de um dado quadro os documentos que explicam sua origem e desenvolvimento, é o aspecto da narrativa e da leitura, o seu estatuto de escritura, que merece a atenção de Calvino. O quadro de Delacroix, “A liberdade guiando o povo”, é assim descrito:

O quadro, que representa aos olhos de quem o vê o ímpeto, o movimento e o entusiasmo, parece ter sido pintado de um jato. No entanto, sua história mostra uma composição laboriosa, cheia de hesitações e de revisões, calculada detalhe a detalhe, numa justaposição de elementos heterogêneos e em parte preexistentes. Como obra alegórica, dir-se-ia que ela é animada apenas por um ideal sentido passionalmente: porém a escolha de cada detalhe de vestuário, de cada arma empunhada tem um significado e uma história. Como obra realista, dir-se-ia que ela foi inspirada por uma cena real, por emoções colhidas no terreno da luta: porém se trata de um repertório de citações museográficas, um compêndio de cultura figurativa (Calvino, 2010: 62-63).

Mais uma vez é o modelo de escritura que chama a atenção do escritor, sempre disposto a destrinçar as práticas artísticas, não só as narrativas e literárias. Sobre o quadro de Delacroix, conclui que é ele próprio uma coleção e um museu de citações, assim como seu livro. Os dois últimos textos dessa parte sobre as exposições não se excluem dessa temática. Em “Digam com os nós”, texto sobre a exposição “Nós e amarrações”, visitada por Calvino na Fundação Nacional de Artes Gráficas e Plásticas, a linguagem dos nós é tomada como “uma forma primordial de escrita” (Calvino, 2010: 68), “ápice ao mesmo tempo da abstração mental e da manualidade” (Calvino, 2010: 71). Em “Escritores que desenham”, comenta uma exposição de desenhos de escritores franceses do século XIX, montada na Maison de Balzac. Insólita como todas as outras mostras, esta também procura mostrar o que está à margem daquilo que alcança visibilidade; “um horizonte de expressão diverso daquele das palavras é o impulso que inspira muitos [dos] pictogramas traçados à margem de páginas repletas de texto” (Calvino, 2010: 77), conclui Calvino antes de comparar a atividade do escritor e do pintor, citando a frase do *Diário* dos irmãos Goncourt que lê na exposição: “À felicidade da mão e do olho no primeiro corresponde o suplício do cérebro no segundo; e o trabalho que para um é um prazer, para o outro é um sofrimento...” (Calvino, 2010: 77).

O tema do insólito, do estranho, está presente em toda a primeira parte e em todo o livro, não só nas coleções estranhas descritas no primeiro texto ou no museu de monstros de cera. O ensaio “Como era novo o Novo Mundo” trata da exposição “A América vista da Europa”, realizada no Grand Palais de Paris e que reuniu mais de 350 objetos, gravuras e quadros relacionados à imagem que os europeus fizeram do Novo Mundo. Calvino começa o texto com uma reflexão sobre o novo e a capacidade do homem para reconhecê-lo:

Descobrir o Novo Mundo era uma empresa bem difícil, como todos nós sabemos. Mas, uma vez descoberto o Novo Mundo, ainda mais difícil era vê-lo, compreender que era *novo*, todo *novo*, diferente de tudo o que sempre se esperou encontrar como *novo*. É a pergunta mais natural que surge é: se um Novo Mundo fosse descoberto agora, saberíamos vê-lo? Saberíamos descartar de nossa mente to-

Ítalo Calvino:
os museus e a memória do mundo

das as imagens que nos habituamos a associar à expectativa de um mundo diverso (o da ficção científica, por exemplo) para colher a verdadeira diversidade que se apresentaria aos nossos olhos? (Calvino, 2010: 17, grifos do autor).

Calvino perscruta a própria definição de “novo”, de “ver o novo”, que envolveria a relação entre a expectativa daquele que vê – o descobridor – e a novidade que se apresenta a seus olhos. Ver o novo, tomá-lo como a parte de um arquivo que permanecia oculta e que vem à luz requer um posicionamento frente às classificações já assentadas. Nossos olhos estão habituados a ver apenas o que entra nessas classificações, excluindo o que fica de fora. “Talvez um Novo Mundo se abra aos nossos olhos todos os dias e não o vejamos” (Calvino, 2010: 18), adverte o escritor. Ou talvez o vejamos apenas como monstruoso, ratificando as categorias já estabelecidas. Ver, no sentido que apregoa Calvino, implicaria renunciar, de certa forma, àquelas classificações, ou mesmo deixar que o novo perturbe a solidez que as caracterizam.

Para o comentário das imagens, além do repertório de leitura que o escritor evoca, também colaboram os textos explicativos que acompanham as telas, as gravuras e os objetos. Assim Calvino descreve a primeira gravura da exposição:

Estas são as orlas da Espanha de onde o rei Fernando de Castela dá ordem de zarpar às caravelas. E este braço de mar é o oceano Atlântico que Cristóvão Colombo atravessa alcançando as fabulosas ilhas das Índias. Colombo se debruça da proa de seu navio e o que vê? Um cortejo de homens e mulheres nus que saem de suas choupanas. Havia passado apenas um ano da primeira viagem de Colombo, e assim um gravurista florentino representa a descoberta daquela que, na época, não se sabia que seria a América. Ninguém ainda suspeitava de que se iniciava uma nova era na história do mundo, mas a emoção suscitada pelo acontecimento se difundiria em toda a Europa. O relato de Colombo inspira imediatamente um poema em oitavas do florentino Giuliano Dati, no estilo de uma trova cavalheiresca, e esta gravura é exatamente uma ilustração do livro (Calvino, 2010: 18).

A descrição, apresentada em uma prosa de contador de histórias, sem qualquer preocupação com as características estéticas da obra, pretende fixar o momento da descoberta, os principais dados espaciais e o primeiro aspecto que, estranho aos costumes europeus, chama a atenção de Colombo: a nudez⁴, que, mais tarde, ao lado do canibalismo, vão marcar definitivamente o olhar europeu sobre o homem americano. Conforme argumenta Jeffrey Jerome Cohen, “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (Cohen, 2000: 32). A respeito do homem encontrado na América, a diferença cultural fica tão marcada, em virtude da excentricidade que o olhar europeu vê em seus costumes, que, como lembra Calvino, a primeira questão feita pela Europa é “pertencem realmente ao gênero humano?” (Calvino, 2010: 19).

A irrupção do extraordinário é também matéria de outra exposição visitada por Calvino, realizado no Museu de Artes e Tradições Populares de Paris e dedicada à crônica policial que trata de fatos excepcionais e escabrosos, “*Le fait divers*”. Aqui, o monstruoso e o crime se misturam a outros casos que

4 Também na carta que Pero Vaz de Caminha escreve ao rei D. Manuel I de Portugal, narrando as descobertas feitas nas terras que posteriormente viriam a ser chamadas de Brasil, é a nudez dos índios que mais impressiona os portugueses.

suscitam a emoção das multidões, os quais, avalia Calvino, “são apresentados não do ponto de vista da história do jornalismo, mas como uma forma moderna do folclore” (2010: 54). O visitante se depara com notícias que tiveram grande êxito nos jornais devido à sua estranheza: tigres e elefantes que escapam do circo, um crime passional ocorrido em um açougue, o suicídio dentro de um túmulo, a chegada da primeira girafa a Paris, enfim incidentes curiosos de todo tipo, acontecimentos que alteram a ordem “natural” das coisas.

A maioria das notícias expostas é de um suplemento ilustrado do *Petit Journal*, periódico parisiense que circulou de 1863 e 1944 e que foi pioneiro na “visualização da notícia”, antecipando, segundo Calvino, o cinema e a televisão. O pioneirismo vem também quanto ao termo *fait divers*, que teria aparecido pela primeira vez nesse jornal, termo que designa aquele tipo de notícia que não se enquadra nos outros cadernos dos jornais e que despertam a curiosidade dos leitores por seu caráter inusitado. Nas palavras de Calvino, situam-se “em um momento que está como fora do tempo, um movimento fulminante que se fixa para sempre” (Calvino, 2010: 59), algo que interrompe a ordem contínua das coisas, a palidez do cotidiano. São fatos normalmente inexplicáveis e que despertam interesse em função da raridade, de alguma coincidência ou algo imprevisto ou surpreendente, como aquele com que Calvino abre seu ensaio, o “Suicídio de Frankfurt am Main”, “suicídio fora do comum, descrito concisamente pela crônica, mas com detalhes sádicos de efeito garantido: uma jovem doméstica desesperada de amor vai ao zoológico, tira a roupa e entra cantando no fosso da fera [um urso], que se lança sobre ela” (Calvino, 2010: 54).

A exposição apresenta, ainda, os antecedentes dos *fait divers*, os chamados *canards* – folhetos com textos e gravuras bem rudimentares com histórias de crimes, vendidos nos mercados do século XVIII e XIX –; cartões ilustrados com bandidos e assassinos famosos ou mesmo com a reprodução dos instrumentos utilizados para punir os criminosos, como a guilhotina; objetos que se transformaram em relíquias por pertencerem a bandidos conhecidos; documentos de “julgamentos célebres”. Também mostra o extraordinário sob a perspectiva do “bem”, como atos de heroísmo, bondade e coragem, conformando, assim, um imaginário do inesperado. Enfim, os *fait divers* abrangem qualquer fato que saia da ordem, do previsto, do comum, e, deslocados para o museu e em seguida para o livro de Calvino, insistem em seu caráter de estranhamento.

Como foi aqui observado, *Coleção de areia* aborda resíduos da história e da cultura que ficaram como que dispersos, quiçá esquecidos, e que constituem, conforme explicita o subtítulo da primeira edição do livro, “emblemas bizarros e inquietantes do nosso passado e do nosso futuro”⁵. Em toda a coletânea, Calvino faz falar os objetos que, a um olhar inocente, pareceriam insignificantes. Nesse livro, o residual está presente, como se viu, nas coleções estranhas, em muitos dos elementos monstruosos, remanescentes de uma história de exclusão e esquecimento, e em vários outros elementos, como os mapas antigos que o escritor vê na exposição “Mapas e figuras da Terra”, realizada no Centro Pompidou de Paris, que mostra os diversos modos de descrição da Terra desde a Antiguidade. Ao observar as cartas geográficas e globos terrestres da exposição, Calvino afirma:

5 A primeira edição de *Collezione di sabbia*, publicada pela Editora Garzanti, recebe o seguinte subtítulo: “Emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro: gli oggetti raccontano il mondo”.

É preciso ressaltar que apenas com o avanço das explorações o inexplorado adquire direito de cidadania no papel. Antes, aquilo que não se via não existia. A exposição parisiense enfatiza esse aspecto de um saber para o qual cada nova aquisição abre a consciência de novas lacunas [...]. A geografia se constitui como ciência por meio da dúvida e do erro (Calvino, 2010: 28-29).

De acordo com Calvino, a história da cartografia se baseou, durante um longo período, na visão, no que era possível ver, negligenciando o que estava para além dos olhos dos exploradores. Por mais que as novas descobertas levassem à consciência das lacunas, estas acabaram por marcar a história dos lugares não representados. Além disso, uma ciência que pretende ser a mais neutra e objetiva possível não escapou da subjetividade, como mostra um painel árabe do século XVI que exhibe um mapa onde está fixada uma bússola, cujo ponteiro tem seu polo em Meca, para orientar o fiel na direção correta de suas preces.

Em meio aos mapas que contam os diversos modos de fixar os lugares no papel, a exposição exhibe fotografias de grafites misteriosos que apareceram na cidade de Fez, no Marrocos. Segundo informa o ensaio de Calvino, esses grafites foram feitos por um “vagabundo analfabeto, camponês emigrado que não se integrara na vida urbana e, para reencontrar-se, sentia a necessidade de traçar itinerários num mapa secreto, sobrepondo-o à topografia da cidade moderna que continuava sendo estranha e hostil a ele” (Calvino, 2010: 31). A atitude desse geógrafo a contrapelo, que negligencia a ordem traçada nos mapas convencionais e risca ele mesmo o seu mapa, segundo suas necessidades e desejos, demonstra que a geografia das terras e dos mares tomada como representativa do mundo não condiz com a sua geografia interior. O ato de sobrepor um mapa pessoal ao mapa construído por especialistas é um ato de resistência à ordem pré-concebida, realizada nesse caso por alguém que se sente estranho a ela. Se a exposição no Centro Pompidou abriga, ainda que temporariamente, os grafites desse “vagabundo” juntamente com todos os outros mapas, como uma forma de relativizar a representação da geografia, é na coleção de Calvino que, salvos da dispersão, eles encontram morada.

Em “O patrimônio dos dragões”, texto que trata de outra exposição, “Hier pour demain: arts, traditions et patrimoine”, Calvino apresenta suas reflexões sobre os objetos ali expostos, representantes “das origens da descoberta ‘etnográfica’” da França iluminista. A exposição, segundo informa o escritor, exhibe algumas pranchas da *Encyclopédia* de Diderot dedicadas aos ofícios artesanais, um verdadeiro tear de meias da época, documentos escritos sobre as atividades populares, como o *Tratado dos animais de lã ou método de criação e governo dos rebanhos* (1770), “topografias médicas” realizadas pela Société Royale de Médecine que apresentam descrições da vida dos camponeses e artesãos, um recenseamento das festas que levam um dragão em procissão, os desenhos que Maurice Sand fez para ilustrar as lendas contadas pela mãe, os desenhos de Gaston Vuillier sobre as práticas de magia, além dos quadros e fotografias sobre os trajes regionais. Todos esses objetos trazem à lembrança do escritor as discussões apresentadas por Peter Burke em *Cultura popular na Idade Moderna* (1978), em que o historiador afirma que a descoberta da cultura popular na Europa foi realizada pela “periferia cultural” do continente e pela periferia de cada um dos países que o compõem. Para Calvino, além desse dado bastante representativo da indiferença que as grandes nações tiveram para com suas culturas locais, é importante salientar que

é sempre a consciência de algo que está para se perder que impele à *pietas* por esses humildes vestígios. O “centro” chega mais tarde a essa consciência, quando sua ação de homogeneização cultural já pode ser considerada completa e pouco resta a salvar; as periferias a percebem antes, como ameaça que vem da pressão centralizadora.

[...] A palavra “patrimônio”, querida ao velho coração da França balzaquiana e poupadora, cria a impressão de algo sólido, substancial e capitalizável (ao passo que nós, italianos, dizemos “bens culturais”, expressão carente de qualquer conotação de posse e de concretude); talvez somente o reflexo do interesse material possa contrabalançar o impulso a cumprir o gesto instintivo do homem contemporâneo: o de jogar fora (Calvino, 2010: 44-45).

As ações de “homogeneização cultural” na França, como constata Calvino, acontecem primeiramente em virtude de um interesse econômico, de modo que as culturas populares ficam à mercê desse interesse e da “piedade” dos que detêm o poder de decidir sobre o patrimônio que merece ser salvaguardado, interesse que muitas vezes surge tardiamente. Assim, de certa forma, Calvino lamenta que cabe apenas ao “centro” e ao seu interesse material para com uma história e uma cultura periféricas a iniciativa contrária à de jogar fora, a de preservar aquilo que possui algum “valor”, seja privado ou público.

Coleção de areia trata, ainda, nos ensaios que compõe as outras partes do livro, de outros vestígios da história da humanidade, como as escritas cuneiforme e hieroglífica; a linguagem dos nós; os desenhos feitos à margem da página por escritores; as escavações arqueológicas em Settefinestre, que descobrem “cada vestígio do vivido” (Calvino, 2010: 92); a Coluna de Trajano, vítima da “molda do tempo que milênio após milênio consegue reduzir tudo a pó”; os palimpsestos de escritas “oficiais” e “selvagens” no espaço urbano, que, segundo o escritor, devem colaborar para a construção de um “ideal de cidade sobre a qual paira um pulvísculo de escrita que não se sedimenta nem se calcifica” (Calvino, 2010: 112); e as esculturas de Fausto Melotti, que faz uso de “materiais pobres e perecíveis – hastes de latão soldadas, gaze, correntinhas, papel-alumínio, papelão, cordão, arame, gessos, trapos” para alcançar um “reino visionário de esplendores e maravilhas” (Calvino, 2010: 88).

O livro é uma reunião de textos que se encontravam dispersos em periódicos e que ganharam outro sentido quando incluídos na coletânea, ensaios que tratam de objetos que foram uma vez apresentados em museus ou galerias também como uma iniciativa de tirá-los do esquecimento. A coleção se apresenta como tema e como método, em uma espécie de *mise en abyme*. Os objetos expostos, os livros resenhados e os relatos de viagem são todos tomados como coleções. Reconhecendo-se ele próprio como colecionador, no primeiro texto da coletânea, Calvino trata também a literatura, essa “série de linhas escritas”, como coleção, pois se constitui pela ordenação e arquivamento de textos próprios e alheios.

Além de coleção, o livro se apresenta como museu, pois, ali, o descrever e o narrar se mesclam ao expor e ao mostrar. Assim como a coleção, o museu é uma forma de arquivamento, que pode ser menos ou mais ordenada. Benjamin já alertara para esse aspecto das coleções: a dialética entre a ordem e a desordem (1995: 228). Como o *Museu de tudo* (1975) de João Cabral de Melo Neto, o livro-museu de Calvino “tanto pode ser caixão de lixo ou arquivo”, não importa se menos ordenado, como o caixão de lixo, em que se deposita o que a princípio e aparentemente não tem importância alguma, ou mais ordenado, como o arquivo, que pressupõe certo arranjo ou organização. Ele se constitui museu

Ítalo Calvino:
os museus e a memória do mundo

porque é uma reunião de coisas várias, uma miscelânea. Os versos de Cabral citados como epígrafe deste capítulo são do primeiro poema do livro, que lhe dá o título:

O museu de tudo

Esse museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco (Melo Neto, 1988: 269).

A ideia de um museu de tudo remete à intenção de totalidade intrínseca a qualquer coleção e que moveu muitos dos primeiros colecionadores e enciclopedistas, que pretendiam com suas obras catalogar e ordenar o mundo. Não se pode criar um museu de tudo, como se sabe. O poeta ironiza essa pretensão, explicando-se quanto à ausência do “vertebrado”, do risco e acabamento rigorosos nesse seu livro. Também Calvino apresenta seu museu de tudo em *Coleção de areia*, com a sutil intenção, ao que parece, de salvar seus textos da dispersão e dar-lhes uma morada, como um legítimo colecionador.

Para Domenico Scarpa, *Coleção de areia* é “um livro de descrições que não se deixa descrever; é um livro apinhado, assimétrico, lotado de coisas, e, portanto, translúcido e impalpável, sem pontos de apoio ou instruções de usos” (Scarpa, 1999: 91). Essa definição o aproxima mais de um caixão de lixo, em que as coisas permanecem desordenadas. Contudo, o crítico, parágrafos antes, sugere que esse livro é “o mais desordenado elogio da ordem que Calvino concebeu” (Scarpa, 1999: 90). É um caixão de lixo a que se pretendeu dar uma ordem. Nascido, sobretudo, dos jornais, espaço por excelência da transitoriedade da informação e da notícia, o livro concede aos textos ali reunidos um caráter de arquivo, como se eles não tivessem outro lugar senão uma coleção de areia. Uma ordem que se dá a partir da desordem, que tem origem na desordem.

Em *As cidades invisíveis*, *Palomar* e *Coleção de areia*, como em outros textos de Calvino, observa-se que a literatura é também lócus para o pensamento sobre o museu: seja a partir da criação de um museu dos queijos ou de um museu que preserva não o passado realizado, mas o passado que poderia ter sido, seja nas diversas exposições que estão longe de interessarem os críticos de arte, tomadas como objeto de apreciação, o escritor desierarquiza saberes e culturas, construindo arquivos do heterogêneo, do fragmentado, do fugidio. O mundo apresenta-se, em sua obra, em forma de resíduo, como a apontar o futuro daquilo que um dia mostrou-se exuberante e aparentemente completo, perfeito. Nesse sentido, o resíduo apresenta-se tanto como um sinal de desmorrimento quanto o que há de mais verdadeiro nas coisas e nas pessoas.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

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

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

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2006.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 222-255.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

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

Recebido em 14 de agosto de 2020
Aprovado em 05 de novembro de 2020