

## CIÊNCIA E LITERATURA NA ITÁLIA DO SÉCULO XX

Claudia Fernanda de Campos Mauro  
claudiamauro@fclar.unesp.br  
<http://lattes.cnpq.br/3083005309004357>

No século XX, os famosos manifestos futuristas inauguraram, polemicamente e com muito ruído, as relações entre as artes (não apenas a literatura, portanto) e a ciência. Mas é sobretudo à tecnologia que os futuristas queriam atrelar as artes. Ao tentar transpor a velocidade das máquinas ao ritmo poético, Marinetti e outros futuristas realizaram operação que, por um lado, inegavelmente “dinamizou” a estrutura poética, por outro, atrelou mecanicamente, sem distanciamento crítico, o que era da esfera exclusiva da ciência e da tecnologia. Para os futuristas, exceção feita para as artes plásticas, o choque diante do advento do automóvel, do avião e dos demais produtos tecnológicos, frutos de um paciente e constante desenvolvimento da ciência a partir de Galileu, implicou em adequação mecânica e meramente estrutural, pelo menos no que diz respeito à poesia.

O abalo provocado pelos manifestos futuristas e pelas inovações no campo de todas as artes no início do século passado teve o mérito enorme de permitir o surgimento de autores dotados de maior distanciamento crítico em relação às novidades tecnológicas. O primeiro e fundamental autor a tratar das relações entre ciência e artes em geral foi Pirandello, sobretudo no romance **Cadernos de Serafino Gubbio operador** (1915). No entanto, em vários contos anteriores e mesmo em *O falecido Mattia Pascal* (1904), o escritor siciliano já tinha esboçado a visão crítica e pessimista com relação ao progresso científico-tecnológico que será tratada com mais amplitude e profundidade nos romances seguintes. Vale lembrar, ainda, que Pirandello tratou das questões ligadas à ciência também teoricamente, sobretudo no livro de ensaios *Arte e scienza*. Para ele, em cada arte está embutida uma ciência, talvez instintiva. Em polêmica aberta com o ilustre pensador Benedetto Croce, para ele não podia haver arte sem “referências intelectuais” e “relações racionais”.

Nos romances, porém, a investida do autor se dá contra a falsa ilusão de segurança proporcionada pela tecnologia. Mattia, o narrador-protagonista de **O falecido Mattia Pascal**, reflete em uma passagem secundária do romance sobre a ilusão de

segurança e velocidade proporcionada pelos automóveis e bondes urbanos, concluindo que a máquina não pode trazer liberdade a quem a usa e dela torna-se escravo. Serafino Gubbio, também narrador-protagonista em primeira pessoa, irá observar o mundo que o rodeia, sobretudo o decadente mundo de uma casa cinematográfica, para realizar a anatomia da condição humana que leva ao supérfluo, ao “algo mais” não necessário à vida biológica e que causa tanto tédio e dor. Evidentemente, o supérfluo, na visão do protagonista, sempre esteve associado à condição humana, mas é no século das máquinas que criaram um mundo alucinado e cada vez mais disposto a alienar-se que o processo se torna mais agudo e causa ainda mais sofrimento.

A visão pirandelliana com relação ao cinema, arte filha do desenvolvimento tecnológico, tinha de ser necessariamente pessimista. Na verdade, há ambiguidades que nos permitem afirmar que a relação do autor com esse tipo de ambiente dominado pelas máquinas era de atração e repulsa ao mesmo tempo. A trajetória de Serafino, do desejo de indiferença e de “impassibilidade” diante do mesquinho círculo de intrigas e ignorância que o cerca até a mudez final, parece comprovar nossa tese. Serafino, personagem-símbolo do intelectual que “compreendeu o jogo”, para usar uma feliz expressão pirandelliana, não resiste àquele ambiente doentio e alienado em que se encontra. Na verdade, a personagem é tragada por esse mundo e não opõe grande resistência, como se nada houvesse a fazer. No final, se salva com a sua consciência, mas também com o dinheiro que lhe permitirá “comprar” uma forma provisória e instável de liberdade.

É nesse mundo instável e provisório proporcionado pelo dinheiro que se movem as personagens de Italo Svevo, sobretudo o narrador-protagonista do romance *A consciência de Zeno*. Zeno, ao contrário de Serafino, ao proporcionar ao leitor a paciente reconstrução de sua vida, da infância à velhice, não necessariamente seguindo a ordem cronológica habitual, mas a do seu subconsciente, mostra fácil adaptação à ordem proporcionada pelas finanças, ainda que inicialmente a rejeite e seja por ela rejeitada. O mundo das máquinas encaixa-se perfeitamente nessa ordem financeira, como fruto ou como consequência dela. No entanto, Zeno mais uma vez representa o intelectual que mantém a consciência, mesmo provisória e cínica, que “o salva”. Entende-se então por que Svevo quis concluir a sua obra-prima com páginas tão contundentes e tão pessimistas com relação ao progresso científico-tecnológico. Zeno, diante do triste

espetáculo da Primeira Grande Guerra, posiciona-se cinicamente distante, salvando a própria pele, mas sobretudo salvando a integridade da sua consciência.

O autor mais “criativo” e fértil do século XX na Itália, ao menos no que diz respeito às relações entre ciência e literatura, foi Italo Calvino. Calvino, já na trilogia *I nostri antenati*, e sobretudo no segundo romance, *Il barone rampante*, demonstrava enorme curiosidade (e conhecimento) de vastos aspectos das ciências biológicas (sobretudo da botânica) e um desejo de não negar espaço na sua narrativa às reflexões de caráter científico. Mas é sobretudo nos anos 60, com a publicação das “ficções científicas” *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*, que se torna mais evidente na narrativa de Calvino a preocupação, muitas vezes irônica e pessimista, mas sempre muito lúcida, com relação ao progresso científico e tecnológico.

Nos livros de contos *Le cosmicomiche* e *Ti con zero* há uma espécie de ficção científica às avessas: não se trata de “salto” em direção a um hipotético futuro, mas de uma volta a um passado ainda “não humano”, ou em que o homem ainda não tinha surgido. Como em toda a obra do autor, sobretudo a partir de *I nuovi antenati*, a estrutura “fiabesca” (isto é, semelhante ao do conto de fadas) predomina também nos livros citados. Sendo assim, como bem salientou o crítico Salvatore Ritrovati, o tratamento dado à ciência é também, em certa medida, “fiabesco”:

*La fantascienza vede, dunque, la fiaba dal punto di vista scientifico e spesso la rende mostruosa; un racconto di Calvino invece vede la scienza dal punto di vista fiabesco e così ne rimuove gli elementi paurosi, le immagini inquietanti, la rende comica, o meglio 'cosmicomica' (in BAFFETTI, 1997, p. 292)*

Com relação à questão da ficção de Calvino que pretende imaginar o mundo existente antes do homem, vale lembrar as esclarecedoras palavras do próprio escritor, referidas por Salvatore Ritrovati no volume citado:

*Lo – osserva Calvino – non sono tra coloro che credono che esista solo il linguaggio o solo il pensiero umano. (Ce ne sono anche tra coloro che passano per 'realisti'). Io credo che esista una realtà e che ci sia un rapporto (seppure sempre parziale) tra la realtà e i segni con cui la rappresentiamo. La ragione della mia irrequietezza stilistica, dell'insoddisfazione riguardo ai miei procedimenti, deriva proprio da questo fatto. Io credo che il mondo esisteva prima dell'uomo e esisterà dopo, e l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo, il*

*tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile.* (in BAFFETTI, p. 297).

Não havia para Calvino, portanto, incompreensão entre a cultura científica e a cultura humanística, e sim, talvez, uma crise da linguagem. A capacidade de representar o real por meio da linguagem está em crise, e Calvino, por meio de suas “paródias científicas” ou de sua ficção científica às avessas, provavelmente queria alertar o leitor a não acreditar em possíveis fórmulas mágicas propostas pela linguagem científica para a decifração do real. O crítico italiano Petrucciani esboça essa possível interpretação da ficção científica de Calvino:

*Può darsi che Calvino, scoiattolo della penna, ancora una volta diverso, abbia voluto soltanto rappresentare una possibile modalità della scienza, oppure amonire a non fidarsi delle sue presunte ostentate virtù miracolistiche, trascinando la formula verso la parodia, o lo sberleffo, o l'afasia. Ma il messaggio di queste pagine potrebbe essere altrimenti decodificato: il senso del reale, scientifico e non, è sospeso: le distinzioni sono saltate: la coscienza del fine è latitante, o riguarda un fine che ha la sua fine sempre al di là di se stesso.* (PETRUCCIANI, 1978, p. 87).

Primo Levi, outro grande escritor italiano do período do pós-guerra, autor do mundialmente famoso *Se questo è un uomo*, era químico de formação, e o ambiente científico lhe era bastante familiar. O autor, aliás, costumava declarar em entrevistas que sobreviveu a Auschwitz graças aos seus conhecimentos de química. Levi escreveu uma das mais importantes obras para a análise da influência científica sobre a literatura italiana ainda marcadamente humanista: *Il sistema periodico*. Nele, o autor concebe o ambiente de um laboratório químico como se fosse uma espécie de “escola de preparação para a vida”. Trata-se, na verdade, de contos em que os símbolos químicos aparecem como metáfora do desejo de conhecimento da matéria, mas também dos seres humanos. Químico e matéria são vistos como dois guerreiros que combatem. Assim como Calvino, nesse embate entre químico (metáfora do homem que deseja conhecer sua origem e seu destino) e matéria, parece estar embutida a advertência do autor para os perigos de se deixar levar por um descobrimento científico apenas aparentemente exato, preciso:

[...] era una scherma, una partita a due. Due avversari disuguali: da um parte, a interrogare, il chimico implume, inerme, [...], dall'altra, a rispondere per enigmi, la Materia con la sua passività sorniona, vecchia come il Tutto e portentosamente ricca d'inganni, solenne e sottile come la Sfinge. (LEVI, 2005, p. 396).

Mais adiante, no conto de título *Piombo*, aparece a metáfora da procura da própria identidade por meio do conhecimento científico. Trata-se de uma metáfora que tem origem no famoso canto de Ulisses, do *Inferno* de Dante, e que foi tantas vezes utilizada por Levi, por exemplo, em *Se questo è un uomo*. Para Petrucciani, os contos de *Il sistema periodico* demonstram claramente a confiança de Levi na ordem científica, na qual evidentemente o autor enxergava não um conjunto de leis às quais se deve obediência cega, mas um “sistema racional” iluminista, ao qual se apegar em épocas de intensa crise:

*Come conferma la sua ironia di ottima lega, quella di Levi è infatti una scrittura illuminista di nuovo conio, la sua legge è il metodo analitico, il certo collaudabile, l'utile civile. La scienza sta all'uomo come la ragione sta alle scelte etiche: una proporzione ancora una volta pronunciabile, per Levi, in termini chimici.* (PETRUCCIANI, p. 93).

Para Levi, a racionalidade iluminista pode trazer ao menos a “decência provisória”, o que confirma a lucidez do autor torinês, que não abandonara a fé na ciência e no conhecimento humano, mas que constantemente advertia para os riscos que os “novos ulisses” poderiam correr.

Em 1966 o escritor publica, com o pseudônimo de Damiano Malabaila, uma coletânea de contos intitulada *Storie naturali*, onde estão reunidos contos escritos principalmente entre 1952 e 1964. Estes contos podem ser considerados uma das primeiras manifestações da vocação do autor para a narrativa de ficção, no sentido de pura invenção. Assim, o químico Primo Levi, que se descobriu escritor após a experiência do *Lager*, descobre uma familiaridade com a literatura de ficção, passando a produzir obras que oscilam entre a narrativa de caráter autobiográfico e aquela de cunho puramente ficcional. Observando, especificamente, os contos de ficção científica de *Storie naturali*, pode-se dizer que eles correspondem aos elementos menos homogêneos se comparados às obras centradas na memorialística, que seguem uma trajetória circular,

partindo de Auschwitz, com *Se questo è un uomo* e a Auschwitz retornando com *Se non ora, quando?* (1982) e *I sommersi e i salvati* (1986).

Levi lança mão de um elemento fundamental na composição destes contos: a ironia. Esta ironia aparece logo no título da obra, pois trata-se de histórias ironicamente naturais, uma vez que se desenrolam fora das regras da natureza. Servindo-se da ironia, Levi parte do particular para atingir o universal e o eterno, sempre atento aos particulares do real, sempre sem a intenção de julgar, sempre desejoso de compreender o ser humano sem condená-lo.

Nos contos de ficção científica de Levi é possível identificar a presença de uma “moral”; são enredos que identificam, nas ações dos homens e na ciência, o surgimento do anormal, do heterodoxo, daquilo que diverge da opinião comum, da infração e, em seguida, postulam a busca por uma solução. Como homem de laboratório, Levi utiliza sua aguda capacidade de observação e faz destes contos um instrumento para interpretar a condição humana, isto é, usa os elementos científicos para tentar chegar a uma compreensão do homem e, através do riso e da ironia, atinge a denúncia. Em uma entrevista a Edoardo Fadini, Levi explica em que medida encontrou na ficção científica um modo adequado de expressão em um dado momento do seu percurso de escritor:

*No, non sono storie di fantascienza se per fantascienza si intende l'avvenirismo, la fantasia futuristica a buon mercato. Queste sono storie più possibili di tante altre. Anzi, talmente possibili che alcune si sono persino avverate. [...] Sono storie che si svolgono ai margini della storia naturale, per questo le ho chiamate così, ma sono anche innaturali, se si guardano da un certo lato. Ed è ovvio che i due significati si incrociano [...]. Io sono un anfibio, un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l'ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale. Io sono diviso in due metà. Una è quella della fabbrica, sono un tecnico, un chimico. Un'altra, invece, è totalmente distaccata dalla prima, ed è quella nella quale scrivo, rispondo alle interviste, lavoro sulle mie esperienze passate e presenti. Sono proprio due mezzi cervelli [...]. E sono due parti di me stesso talmente separate che sulla prima, quella della fabbrica, non riesco nemmeno a lavorarci su con la penna e con la fantasia [...]. È l'altro mondo che si realizza nei miei libri [...]. Ma tutto si è svolto al di fuori della mia vita di tutti i giorni. Stando così le cose, mi pare, è naturale che uno scriva di fantascienza. Queste Storie naturali sono inoltre le proposte della scienza e della tecnica viste dall'altra metà di me stesso in cui mi capita di vivere. (LEVI, 1997, p.106-107)*

De modo geral, os contos retomam temas muito discutidos nos anos 60 como, por exemplo, a aceleração dos processos tecnológicos, o uso de inteligências artificiais e as

alterações no equilíbrio ambiental, entre outros. Estas *storie naturali*, desembocam no “mal”, no equívoco, no erro, enfim, na negação de qualquer traço de humanidade e de sentimento.

Para Levi, este “mal” nasce da razão, na sua forma mais maligna; é efeito do adormecimento desta razão, enquanto pacificadora e construtiva. Na tentativa de realizar seus sonhos grandiosos, a razão humana realiza dois movimentos contrários: a emersão da razão, que se pode chamar de negativa, ou seja, o homem perde o controle sobre si mesmo e permite que sentimentos e atitudes, geralmente controlados, o dominem. O segundo movimento é, exatamente, a anulação da força da razão positiva, dos elementos capazes de dominar a razão negativa. Deste modo nasce o “mal”, através deste desequilíbrio entre as duas faces da razão humana. Levi parte do princípio, já desde sua primeira obra, de que o mal está em todo ser humano e somente espera uma oportunidade para poder se manifestar. Existe, então, uma ligação entre os contos de *Storie naturali* e o universo memorialístico do escritor na medida em que o mundo apresentados nestes contos é sempre visto do lado do avesso, ou seja, o lado negativo e desviado do mundo, presença insistente nos dois primeiros livros do autor. Questionado sobre o papel desta nova forma de escritura e cobrado pela “infidelidade” ao seu papel de testemunha, o próprio Levi, em uma nota na capa da primeira edição deste volume de contos, tenta esclarecer possíveis dúvidas em relação à existência ou não de uma ligação entre os contos e a narrativa precedente:

*[...] ho scritto una ventina di racconti [...] cercando di raccontare [...] una intuizione non rara: la percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di una falla piccola o grossa, di un “vizio di forma” che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale [...]. Io sono entrato (inopinatamente) nel mondo dello scrivere con due libri sui campi di concentramento [...]. Proporre a questo pubblico un volume di racconti-scherzi, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde: non è questa una frode in commercio, come chi vendesse vino nelle bottiglie dell’olio? Sono domande che mi sono posto all’atto dello scrivere e del pubblicare queste “Storie naturali”. Ebbene, non le pubblicherei se non mi fosse accorto (non subito, per la verità) che fra il lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste: il lager, per me, è stato il più grosso dei “vizi”, degli stravolgimenti di cui dicevo prima, il più minaccioso dei mostri generati dalla ragione. (LEVI, 1966, capa)*

Complementando as afirmações de Levi, Cases (Difesa de “un” cretino ) diz o seguinte:

*Levi si è ritagliato una zona "italiana" di fantascienza, in cui al posto della crudeltà della migliore fantascienza americana c'è la malinconia umanistica, al posto dello stile immediato e sbrigativo una maggior consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale; al posto dei grattacieli e delle astronavi un'atmosfera casalinga di gabinetti scientifici, vecchi professori e commessi viaggiatori [...] egli è riuscito a mantenere il nesso con l'esperienza dei Lager pur modificando il suo angolo visuale, ad accorgersi che il Lager non era soltanto ad Auschwitz, ma dappertutto [...] nelle migliori invenzioni delle Storie naturali Levi ha espresso l'inquietudine che prova di fronte all'emergere del "mondo rovesciato" che aveva vissuto ad Auschwitz nelle strutture stesse della vita quotidiana, del mondo apparentemente dritto, "nella famiglia, nella natura in fiore, nella casa", nel giardino del suo commesso viaggiatore in pensione. (CASES, 1967, pp.98-100).*

Através do mecanismo do fantástico Levi evidencia o fundo polêmico dos contos, alertando sobre as consequências desastrosas do manuseio abusivo dos recursos da ciência, aliado à presunção dos homens que se consideram capazes de manter o controle absoluto do conhecimento científico. Assim como o citado Ulisses de Dante Alighieri padece no Inferno por ter abusado de sua astúcia para convencer os companheiros a ultrapassar o limite imposto aos homens e, assim, penetrar e conhecer o proibido, também o moderno Ulisses pode sofrer os efeitos danosos e irreversíveis decorrentes da sede de dominar o conhecimento, ultrapassando todos os limites humanos.

No conto "Angelica farfalla" Levi explora o terreno das aberrações da engenharia genética e da violência premeditada das experiências com cobaias humanas. O leitor se vê diante do doutor Leeb e de suas experiências para acelerar o processo de metamorfose que levaria o ser humano a se transformar em anjo. A teoria apresentada pelo médico é de que o homem seria uma larva que, por morrer sempre muito cedo, não consegue atingir o momento de sua transformação em anjo-borboleta. Com a finalidade de acelerar este processo, o doutor Leeb aplica injeções especiais em prisioneiros do campo de concentração; o resultado é as quatro cobaias humanas acabam se transformando em monstruosas borboletas que, incapazes de voar, são devoradas pela população faminta da Berlim pós-bélica. O conto termina deixando algo de inquietante no ar, pois não se sabe qual foi o destino do professor Leeb; o chefe da comissão que investiga o caso conclui que "do professor Leeb ainda se ouvirá falar", deixando ao leitor a advertência de que um Leeb, em um momento futuro propício, poderá sempre voltar a agir .

Em alguns contos de *Storie naturali*, como é o caso de “Il versificatore”, “L’ordine a buon mercato”, “Alcune applicazioni del Mimete”, “La misura della bellezza”, “Pieno impiego” e “Trattamento di quiescenza”, são as descobertas científicas futuristas e as prodigiosas inovações tecnológicas a ocupar o foco central da narrativa. Nestes contos, o extraordinário entra em cena como algo inquietante e misterioso, fermentando na vida cotidiana. Assim, a máquina chega e dissolve o equilíbrio que havia antes, produzindo uma reviravolta nos conceitos, nos valores e nos desejos das personagens, que entram em um processo de desumanização, pois tinham delegado suas vidas aos maravilhosos instrumentos tecnológicos, tornando-se alienadas e comandadas por estas máquinas.

Levi questiona também o cinismo e os rituais típicos das práticas comerciais, dos mecanismos de publicidade; entra em cena a figura do vendedor que, dotado de grande astúcia e capacidade de persuasão, oferece “grandes oportunidades”, negócios de ocasião, que aguçam o desejo do homem prático. A máquina mostra-se uma alternativa à criatividade responsável, oferecendo tentadoramente uma vida privilegiada, em que o homem, dominando todos os seus mecanismos de funcionamento, não precisa “sujar as mãos”. Estas personagens retratam o homem seduzido pela possibilidade de controle e superioridade absolutos.

Em “Il versificatore”, Levi imagina uma máquina criada para escrever versos, aliviando o poeta das complicações que envolvem o processo de composição ou, até mesmo, a falta de criatividade ou de talento. A máquina é dotada de vários registros (épico, elegíaco, satírico, mitológico, didascálico, pornográfico, etc) que devem ser adequadamente programados para que ela, sozinha, componha sua obra de arte. Os dois trechos que seguem mostram, respectivamente, a sedução que o aparelho exerce sobre o poeta, já cansado da rotina de compor versos por encomenda, e o resultado do uso da tal máquina, que passa a tomar conta da vida da personagem.

*[...]non sembra, ma è di una semplicità estrema. Lo saprebbe usare un bambino. (Sempre piú entusiasta) Guardi: basta impostare qui l'istruzione": sono quattro righe. La prima per l'argomento, la seconda per i registri, la terza per la forma metrica , la quarta (che è facoltativa) per la determinazione temporale. Il resto fa tutto lui: è meraviglioso! (LEVI, p.26)<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> [...] não parece, mas é de uma simplicidade extrema. Até uma criança saberia usar. *(Sempre mais entusiasmado)*. Olhe: basta colocar aqui a “instrução”: são quatro linhas. A primeira para o argumento, a segunda para os registros, a terceira para a forma métrica, a quarta (que é facultativa) para a determinação temporal. O resto ele faz tudo sozinho: é maravilhoso

*POETA (al pubblico) Possego il Versificatore ormai da due anni. Non posso dire di averlo già ammortizzato, ma mi è diventato indispensabile. Si è dimostrato molto versatile: oltre ad alleggerirmi di buona parte del mio lavoro di poeta, mi tiene la contabilità e le paghe, mi avvisa delle scadenze, e mi fa anche la corrispondenza: infatti, gli ho insegnato a comporre in prosa, e se la cava benissimo. Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua. (p.37)*

Para finalizar, nos contos “L’ordine a buon mercato” e “Alcune applicazioni del Mimete”; encontra-se um último exemplo do uso da ciência sem consciência. É interessante observar que, no segundo conto, Levi retoma a linha de raciocínio do primeiro, numa continuação do mesmo.

Em “L’ordine a buon mercato”, o lugar da máquina de criar versos é ocupado por um duplicador, chamado Mimete, que reproduz um modelo qualquer, recriando-o com características idênticas às do original.

*[...] Non imita, non simula: ma riproduce il modello, lo ricrea identico [...] Durante il processo di duplicazione, nella esatta posizione di ogni singolo atomo del modello, viene fissato un atomo analogo estratto dalla miscela di alimentazione: carbonio dov’era carbonio, azoto dov’era azoto, e così via. (LEVI, 1966,p.53)<sup>2</sup>*

Gilberto, protagonista do conto, químico de profissão; seduzido pelo aparelho, realiza várias experiências e, obtendo resultados aparentemente perfeitos, não se contenta em duplicar somente documentos e passa a duplicar dinheiro, notas. A narrativa segue mostrando a crescente necessidade de Gilberto, dominado não mais pela curiosidade científica, mas pela ganância e pelo egoísmo, de tirar proveito da máquina. Levi vai criando uma tensão que acompanha o processo de experimentação de Gilberto, que duplica um dado, um pequeno diamante, um torrão de açúcar, um ovo cozido, feijões frescos, queijo e lingüiça. No alto de sua avidez de controlar a criação, Gilberto duplica uma aranha viva e constata que consegue obter uma outra aranha, também viva. A narrativa segue um tom bíblico onde Gilberto, assumindo a perspectiva do Criador, vai descrevendo, seguindo os moldes do Gênesis, as coisas por ele criadas no primeiro dia,

---

2 [...] Não imita, não simula, mas reproduz o modelo, o recria idêntico [...] Durante o processo de duplicação, na exata posição de cada um dos átomos do modelo, é fixado um átomo análogo extraído da mistura de alimentação: carbono onde era carbono, nitrogênio onde era nitrogênio, e assim em diante.”

segundo dia, terceiro dia e assim por diante. Começa pelas criações mais “simples e inofensivas” como o dado, para chegar, no sexto dia, à duplicação de um ser vivo.

“No sétimo dia, descansei.” (p.58); é assim que Gilberto fecha o ciclo de criação. Diferentemente do Deus bíblico, ainda não está satisfeito e pede ao vendedor que lhe consiga uma quantidade maior de “pabulum”, o produto de alimentação do sistema de funcionamento do Mimete. Gilberto pensava em duplicar um ser vivo maior e mais complexo como, por exemplo, um gato. Diante do absurdo da intenção do protagonista, o vendedor apela para a ética:

*[...] io non sono disposto a seguirla su questo terreno. Io vendo poeti automatici, macchine calcolatrici, confessori, traduttori e duplicatori, ma credo nell'anima immortale, credo di possederne una, e non la voglio perdere. E neppure voglio collaborare a crearne una con... coi sistemi che lei ha in animo. Il Mimete è quello che è : una macchina ingegnosa per copiare documenti, e quello che lei mi propone è ... mi scusi, è una porcheria. (p.58)<sup>3</sup>*

Simpson, o vendedor, assume a posição de porta-voz do pensamento de Levi que, em várias entrevistas, sustentou o ponto de vista de que não pode haver inovação sem ética. Assim, o Mimete passou a vir acompanhado de uma circular proveniente da fábrica, a qual exige que o comprador assine um termo de concordância relativo a vários itens, entre os quais, a proibição de “riproduzioni di piante, animali, esseri umani, sia viventi che defunti, o di parti di essi.” (p.60)

O conto termina com a contraposição entre a ética, proposta por Simpson, e a relutância de Gilberto em aceitar estes “tolos escrúpulos moralistas”. (p.59)

Porém, segundo Levi, o mal que existe em todo ser humano pode vir à tona a qualquer momento, bastando, para isto, que encontre uma oportunidade. É o que acontece em “Alcune applicazioni del Mimete”, onde Gilberto consegue duplicar a própria esposa. A máquina é tão perfeita que consegue criar uma mulher física e mentalmente idêntica ao modelo. As duas mulheres, a original e o clone, começam a ter sérios problemas no relacionamento interpessoal, o que vai evidenciando o perigo do abuso do

---

3 [...] eu não sou da mesma opinião que o senhor nesse assunto. Eu vendo poetas automáticos, máquinas calculadoras, confessores, tradutores e duplicadores, mas creio na alma imortal, creio que possuo uma, e não a quero perdê-la. E também não quero colaborar para criar uma com... com os sistemas que o senhor tem em mente. O Mimete é o que é: uma máquina engenhosa para copiar documentos, e o que o senhor me propõe é... me desculpe, é uma porcaria.”

poder, representado pelo uso irresponsável que Gilberto faz da tecnologia. O conto termina com um tom cômico e amargo ao mesmo tempo, pois, para resolver a questão das brigas entre as duas mulheres, Gilberto duplica a si mesmo. Este último ato irresponsável e abusivo é realizado sem que haja nenhum tipo de arrependimento por parte do homem dominado pela sensação de poder absoluto.

Como vimos, apesar da especialização da ciência empírica que a partir de Galileu provocou uma cisão entre os dois âmbitos culturais, o diálogo entre ciência e literatura na Itália do século XX foi fértil e aportou em grandes escritores como Calvino e Levi. Por outro lado, a marginalização paulatina das artes tornou-se consequência inevitável, mas, que sirva de consolo, foi o preço a pagar pelo progresso científico da humanidade, com seus muitos “prós”, mas também com seus muitos “contras”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASES, C. Difesa di “un” cretino. Quaderni piacentini, Piacenza,VI, pp.98-100, 1967.
- RITROVATI, Salvatore. In: BAFFETTI, Giovanni (Org.). Letteratura e orizzonti scientifici. Bologna: Il Mulino, 1997, p. 292.
- LEVI, Primo. Tutti i racconti. Torino: Einaudi, 2005.
- \_\_\_\_\_. La tregua. Torino: Einaudi, 1989.
- \_\_\_\_\_. Se questo è un uomo. Torino: Einaudi, 2005.
- LEVI, Primo. Storie naturali. Torino: Einaudi, 1966.
- PETRUCCIANI, Mario. Scienza e Letteratura Nel Secondo Novecento. Milano: Mursia, 1978.

#### **SOBRE A AUTORA**

Claudia Fernanda de Campos Mauro Professora assistente doutora em língua e literatura italiana desde 2002 junto ao Departamento de Letras Modernas da FCL UNESP de Araraquara. Pós-doutorado na Universidade de Florença sobre a narrativa de Primo Levi