

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA - SP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

VALÉRIA ANGÉLICA RIBEIRO ARAUZ

Indivisíveis, intangíveis, impossíveis:
Mundos ficcionais em *I nostri antenati*, de Italo Calvino

ARARAQUARA – SP
2009

VALÉRIA ANGÉLICA RIBEIRO ARAUZ

**Indivisíveis, intangíveis, impossíveis:
Mundos ficcionais em *I nostri antenati*, de Italo Calvino**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa:

Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora:

Profª Dra Maria Lúcia Outeiro Fernandes

ARARAQUARA – SP
2009

VALERIA ANGÉLICA RIBEIRO ARAUZ

**Indivisíveis, intangíveis, impossíveis:
Mundos ficcionais em *I nostri antenati*, de Italo Calvino**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa:
Teorias e Crítica da Narrativa

Data de aprovação: 22/05/2009.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Departamento de Literatura FCLAr – UNESP

Membro titular: Prof^a. Dr^a. Adriana Iozzi Klein
Departamento de Letras Modernas - USP

Membro titular: Prof^a. Dr^a. Maria Gloria Cusumano Mazzi
Departamento de Letras Modernas – FCLAr – UNESP

Membro titular: Prof^a. Dr^a. Rejane Cristina Rocha
Departamento de Letras – UFSCar

Membro titular: Prof. Dr. Hilário Antonio Amaral
Departamento de Letras Modernas – FCLAr – UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para Miguel

AGRADECIMENTOS

A Deus, “porque dEle, por Ele e para Ele são todas as coisas. Glória pois a Ele eternamente, Amém.” (Romanos 11.31);

A Roberto, que tornou possível em todos os sentidos o desempenho desta tarefa, o meu amor e a minha gratidão;

À professora Maria Lúcia, por compartilhar seus conhecimentos, pela leitura deste trabalho e pela orientação;

Aos professores Karin, Márcia, Sidney, Ana Luiza, Maria Célia, Maria das Graças e Fernando, que também poderão encontrar nestas páginas o fruto das discussões e reflexões motivadas por suas aulas.

Aos membros das bancas dos exames de qualificação e defesa, pelas observações que me são muito valiosas;

À professora Maria Gloria, pelo cuidado e pelas observações quanto ao uso da língua italiana;

A Clara e à equipe da secretaria da pós-graduação, pela prestatividade;

A minha família, que sempre esteve perto, mesmo à distância;

Aos meus irmãos da Primeira Igreja Batista em São Carlos, pois esse foi um porto seguro nesses anos de viagens paulistas;

Aos meus amigos feitos em São Carlos e Araraquara, companheiros que levarei por toda a vida: Tania e Reinaldo, Clarissa, Ludmilla, Giovanni, Ana Cláudia, Maria Cláudia, Sabrina e Patrícia;

Aos colegas do Colégio Cecília Meireles, pela convivência, amizade e pelos cuidados dispensados ao nosso Miguel durante a escrita da tese;

E a todos que se sentem parte deste trabalho,

o meu MUITO OBRIGADA.

Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo.

*Italo Calvino
Il midollo del leone*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo empreender uma análise sobre a construção dos mundos ficcionais da trilogia *I nostri antenati*, composta pelos romances *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959) de Italo Calvino, considerando esses romances como um marco para as escolhas estéticas que acompanhariam esse autor por toda a sua produção ao longo do século XX. Essa leitura está apoiada em três pontos, ou seja, a atuação discursiva de cada um dos narradores; o diálogo estabelecido entre os romances e outros textos literários; e o lugar dessas três narrativas no contexto da produção de Calvino. As três personagens singulares que povoam esses mundos são: um visconde simetricamente dividido, o qual passa a viver entre opostos inclusive no seu trato com a linguagem; um jovem barão, que de cima das copas das árvores acompanha e participa dos destinos da humanidade e até mesmo das mudanças no campo da literatura no final do século XVIII; e um cavaleiro que, apesar de ser o melhor dentre os paladinos do exército francês não é nada além de uma armadura vazia, sustentada por um conjunto de regras e instituições presentes no imaginário das novelas de cavalaria. Assim, as narrativas se propõem a tratar dos antepassados do homem contemporâneo, questionando as posturas positivistas e racionalistas do período conhecido como modernidade, além de serem textos cujos narradores se percebem como elementos de mundos ficcionais singulares e refletem sobre o ato de narrar. Considera-se ainda fundamental o papel do leitor como co-contrutor de sentido, responsável enquanto instância discursiva pela existência de uma série infinita de interpretações iniciada pela leitura. Finalmente, entende-se que esses três romances pertencem ao início de uma mudança na escritura de Calvino, que passa a oferecer uma discussão sobre o lugar do homem diante dos desafios apresentados ao mundo após a Segunda Guerra. Além disso, a trilogia calviniana aponta para diversas tendências pós-modernas que se acentuariam nas produções artísticas a partir da década de 50 e fizeram desse autor uma referência para a criação literária desde então.

Palavras-chave: Italo Calvino, Ficção Pós-moderna, Mundos Ficcionais, Literatura Contemporânea.

ABSTRACT

This work has the aim of making an analysis of the construction of the fictional worlds of *I nostri antenati* trilogy, comprised by Italo Calvino's novels *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) and *Il cavaliere inesistente* (1959). It considers those novels as a landmark to the aesthetic choices that would follow the author along his work during the 20th century. This reading is supported by three points, which are the discourse of each narrator; the dialogue established between the novels and some other literary texts; and the position of these three novels in the context of Calvino's works. The three singular characters who inhabit these worlds are a symmetrically divided viscount, who starts to live between oppositions, including his way of dealing with language; an young baron, who is on the top of the trees and who follows and participates in the destiny of mankind and even in the changes on literary issues at the end of the 18th century; and a knight who, though he is the best among French army paladins, is nothing beside an empty piece of armor, supported by a framework of rules and institutions that is related to the cavalry novels imaginary. Thus, these narratives propose to discuss the ancestors of contemporary men, by questioning the positivist and rationalist positions of the period known as modernity, moreover they are texts whose narrators see themselves as some singular fictional world components and they reflect about the narrative act itself. We also consider fundamental the rule of the reader as a meaning co-builder, a discursive instance who is responsible for the existence of an infinite series of interpretations, started on the reading act. We finally understand these three novels as inserted in the beginning of the changing in Calvino's writing, when he starts to discuss the place of mankind in the face of the challenges presented to it after the World War II. Moreover, the Calvinian trilogy points to various postmodern tendencies, which would grow up on his artistic production from the 50s on, and made that author a reference to literary creation since then.

Keywords: Italo Calvino, Postmodern Fiction, Fictional Worlds, Contemporary Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 INDIVISÍVEIS: CONTEXTO E <i>FANTASIA</i> NOS MUNDOS FICCIONAIS	14
2.1 Nossos antepassados, nossos mundos	15
2.2 Quem são os nossos antepassados?	25
2.3 Fantasia e realidade em <i>I nostri antenati</i>	35
3 INTANGÍVEIS: NÍVEIS DE REALIDADE NOS MUNDOS FICCIONAIS	74
3.1 Representação de mundos, mundos da representação	74
3.2 Leitor, alteridade e discurso em <i>I nostri antenati</i>	88
4 INEXISTENTES E IMPOSSÍVEIS: OS MUNDOS DE <i>I NOSTRI ANTENATI</i>	96
4.1 Relações entre textos e fronteiras entre os mundos	103
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	123

1 INTRODUÇÃO

A trilogia *I nostri antenati* é um divisor de águas na produção ficcional de Italo Calvino. Na metade do século XX, ele se propôs a escrever narrativas para o seu tempo, romances como resposta a um momento da literatura em que o mundo parecia colocar o escritor diante de uma impossibilidade de escrita. Neste trabalho, a trilogia calviniana é tomada como um conjunto de imagens da contemporaneidade, que falam dos antepassados – homens, personagens, textos –, mas trazem em si um embrião de discussões teóricas contemporâneas ao momento em que esses textos foram escritos. Essas deixariam marcas das concepções de mundo e de texto do seu autor para os leitores do seu presente e para todos aqueles que, além de apreciar uma boa história, se interessassem também pela maneira de organização discursiva dos mundos nas narrativas calvinianas e pelo modo como esse autor pensou sua época da perspectiva de quem vive da escrita, da literatura.

Diante disso, o presente trabalho tem como objetivo empreender uma análise sobre a construção dos mundos ficcionais da trilogia de Italo Calvino, composta pelos romances *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Para o autor, esses romances escritos nos anos 50 “*hanno in comune il fatto di essere inverosimili e di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari*¹” (CALVINO, 1985, p.399). Mediante essa afirmação, pode-se nortear esta leitura por três pontos: compreender os efeitos da atuação discursiva de cada um dos narradores e como é tratada a representação em cada romance; apontar o diálogo estabelecido entre os romances e o discurso literário de sua época, e de que modo essas vozes se relacionam; e situar essas três narrativas no contexto da produção de

¹ têm em comum o fato de serem inverossímeis e passarem-se em épocas distantes e em países imaginários. (Tradução livre de nossa autoria)

Calvino, considerando esses romances como um marco para as escolhas estéticas que acompanhariam sua produção literária ao longo do século XX.

Primeiramente, ao tratar dos efeitos da criação literária e da construção dos narradores, evoca-se a necessidade, amplamente reconhecida por Calvino, de considerar o leitor como um elemento fundamental e presente no processo de escrita. A teoria do “efeito estético” (ISER, 1999a, 1999b) é uma ferramenta válida para procurar entender como os narradores valorizam e consideram em seu discurso a cooperação do leitor desde o processo de enunciação do texto literário por conceber a idéia de um “leitor implícito” no próprio discurso, primeiro a estar envolvido e a interagir com o autor desde o ato da escrita. Segundo Italo Calvino, o leitor, para ser capaz de dialogar com seus narradores, deve ter um repertório amplo, já que, *“una situazione letteraria comincia a essere interessante quando si scrivono romanzi per persone che non sono solo lettori di romanzi, quando si scrive letteratura pensando a uno scaffale di libri non solo di letteratura”* (CALVINO, 1995b, p.194). Para esse leitor, é proposto em *I nostri antenati* um percurso extenso, para o qual ele precisa estar munido de suas memórias e dos textos que compõem seu repertório, já que as relações estabelecidas pelos narradores conduzem à possibilidade da semiose ilimitada, ou seja, uma “série infinita de interpretações” iniciada pela leitura. Nesses romances, já estão presentes referências à historiografia e às relações com o mundo natural, além das relações sociais e os sistemas de signos que atuam nos sistemas humanos de comunicação. Seus narradores trazem para cada uma das histórias um amplo conjunto de textos literários e não literários que poderiam compor o imaginário desse leitor modelo para a escritura de Calvino.

Ao tratar dessa relação entre autor, autores implícitos, narradores, leitores implícitos e leitores, assim como do intercâmbio que ocorre nos pontos de contato na enunciação do romance, não podem deixar de serem mencionadas as relações dialógicas entre os textos, que atuam como componentes da “mobília” (ECO, 1986) desses mundos ficcionais

² “uma situação literária começa a ser interessante quando são escritos romances para pessoas que não são apenas leitores de romances, quando o texto literário é escrito pensando em uma estante de livros não apenas de literatura” (Tradução livre de nossa autoria).

construídos nos romances. As vozes trazidas para a narrativa não são apenas citadas, mas, apropriadas pelos narradores, tornam-se meios para uma reflexão, parte do jogo da enunciação.

As três personagens singulares que povoam esses mundos são: um visconde simetricamente dividido em duas partes, o qual passa a viver entre opostos inclusive no seu uso da linguagem; um jovem barão, que, de cima das copas das árvores, acompanha e participa dos destinos da humanidade e até mesmo das mudanças no campo da literatura no final do século XVIII; e um cavaleiro que, apesar de ser o mais eficiente dentre os paladinos de Carlos Magno, não é nada além de uma armadura vazia, sustentada por um conjunto de regras e instituições presentes no imaginário das novelas de cavalaria.

Esses personagens estão sempre em busca: de sua integridade, de um mundo genuinamente livre, de suas origens, de um objetivo para a vida, de verdades possíveis em um registro escrito, mas ao mesmo tempo esbarram no irrealizável. Isso ocorre pela sua divisão, pela intangibilidade do real e pelos conflitos motivados pela vontade de existir, de “ser” em um mundo que escapa a um discurso unívoco. Por tudo isso, a paródia aparece como um meio de tentar sair da pura fragmentação e remontar esses mundos pela palavra. Essas seriam, portanto, três alegorias contemporâneas, as quais fogem da intenção de apontar para uma verdade oculta e passam a evidenciar os percursos possíveis para se chegar a tantas realidades quanto sejam capazes narradores e leitores de formulá-las, já que estes últimos também estão em uma constante busca por si mesmos e pela construção de seu próprio mundo.

Outro aspecto avaliado refere-se às questões próprias da literatura do século XX e dos elementos pós-modernos da literatura, por compreender-se que o autor também inicia nesses romances uma discussão acerca da crise da modernidade e o lugar do homem diante dos desafios apresentados ao mundo após a Segunda Grande Guerra. O conhecimento acerca do modo como são estabelecidos os diálogos de cada um dos narradores – e dos romances, considerando-os como enunciados cada um – com outros textos e personagens de outras narrativas permite a proposição de alguns percursos

de leitura e análise. Esses, por sua vez, convêm como modos de compreensão desses textos enquanto continentes de elementos que revelam escolhas teóricas as quais se mantiveram como parte do estilo do escritor. Entende-se, portanto, que esses três romances pertencem a um momento quando as tendências pós-modernas, que se acentuavam nas produções artísticas de Italo Calvino a partir da década de 50, passam a integrar a obra desse autor.

Assim, como todo discurso nasce enquanto resposta a outra voz, o título deste trabalho também surge como uma maneira de ler a trilogia calviniana. Um visconde partido ao meio trataria, entre outros temas, da indivisibilidade, no texto literário, entre a fantasia e o contexto, o mundo ficcional e o mundo do leitor; o barão sobre as árvores, que nunca toca o solo, também motivou a pensar no fato de que um significado último também é inacessível, já que, no mundo contemporâneo as fronteiras entre “aqui” e “lá” estão cada vez mais tênues e os significados não se encontram presos nos significantes, assim como o barão que transitava entre os galhos das árvores, sem fixar-se no solo, intangível; e, por último, um cavaleiro inexistente, provocou uma reflexão sobre como também são impossíveis os mundos ficcionais, os quais encontram uma independência ontológica no texto e, investidos nessa armadura de signos, transitam no mundo do leitor, falando de uma realidade própria que dialoga com o repertório de cada sujeito em contato com uma nova realidade cabível apenas na imaginação.

Destarte, este texto foi dividido em três etapas, as quais tratam dos diferentes aspectos analisados na trilogia: o primeiro capítulo, intitulado **“Indivisíveis: contexto e fantasia nos mundos ficcionais”**, trata de como Calvino, a partir do romance de 1952, assumiu a fantasia dos contos populares como mote para a sua narrativa, associando elementos do maravilhoso a uma escrita reflexiva sobre o lugar do intelectual e da literatura no novo mundo que se inaugurara com o fim de duas guerras mundiais, e como esses conceitos atuavam na construção dos mundos ficcionais dos romances. A fantasia presente nesses mundos criados permite, portanto, ao leitor, observar o seu próprio mundo, como em um jogo

de múltiplos espelhos, quando aquelas “realidades” construídas no e pelo romance parecem lançar uma luz sobre o mundo onde vivem autor e leitor.

O segundo capítulo, cujo título é “**Intangíveis: níveis de realidade nos mundos ficcionais**”, propõe uma abordagem do tema da “representação” e da “criação de mundos” na trilogia, apoiada no modo como Calvino entende a elaboração do discurso, as figuras do autor e do narrador e o uso da linguagem na criação dos mundos ficcionais. Dá-se ênfase também aos textos enquanto “metanarrativas”, nos quais cada narrador apresenta um grau crescente de consciência quanto ao fazer literário e ao seu papel na configuração de cada um desses mundos. A escrita (ou narração) aparece como necessidade, dever, ou, até mesmo, punição. O ato de narrar é, desse modo, consciente para cada um dos narradores, que constroem a imagem de um narratário e apresentam uma postura dialógica e muitas vezes “carnavalizada” diante dos fatos narrados e em relação ao leitor implícito nos textos (BAKHTIN, 1997a, 1997b, 1998).

No terceiro capítulo, “**Inexistentes e impossíveis: os mundos criados em I nostri antenati**”, as possibilidades da literatura – de acordo com o autor italiano – associam-se aos mundos ficcionais da trilogia. Trata-se da “multiplicidade” como valor literário e dos “projetos que só a Literatura é capaz de realizar” (CALVINO, 1990b), ou seja, a partir de uma discussão sobre a ficcionalização e os mundos criados, *I nostri antenati* aparece como primeira realização do projeto de escritura de Calvino, o qual viria a se desenvolver plenamente ao longo de sua produção ficcional, analisam-se ainda as relações entre o discurso dos romances da trilogia com o discurso da história, mostrando os romances, principalmente o último, como metanarrativas.

Assim, pretende-se aqui mostrar uma leitura desses romances, segundo a qual esses mundos são **indivisíveis**, mesmo sendo formados por elementos diversos; **intangíveis** em sua plenitude, já que estão abertos a infinitas possibilidades de interpretação; e **impossíveis**, se considerados, assim como o mundo do leitor contemporâneo, apenas um conjunto de signos e de relações entre vozes e discursos, uma máquina de sentidos múltiplos que cabe apenas no campo da imaginação.

2 INDIVISÍVEIS: CONTEXTO E FANTASIA NOS MUNDOS FICCIONAIS

As leituras e a experiência de vida não são dois universos, mas um. Cada experiência de vida, para ser interpretada, elege determinadas leituras e com elas se funde. Que os livros nascem de outros livros é uma verdade só aparentemente contraditória com a outra: que os livros nascem da vida prática e das relações entre os homens.

Italo Calvino, 1964

O momento da publicação dos três romances de *I nostri antenati* foi em si mesmo determinante para algumas escolhas que marcaram a produção literária de Italo Calvino. O ainda jovem escritor conhecido por seus contos e romances com tendências “neo-realistas”, muda seu modo de escrever e valoriza em seus textos a fantasia e o conto popular.

Em *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, esse contexto está manifesto em metáforas sobre o homem do século XX, nos questionamentos a um modo de perceber o mundo por um sujeito que começava a entender que seus esquemas de compreensão da natureza, do indivíduo e da sociedade não conseguiam mais alcançar uma materialidade. Estava se desenhando um mundo em que a simulação, as imagens e a informação começavam a tomar lugar do conceito de realidade única até então sedimentado nos esquemas racionais e positivistas.

Esse contexto associa-se à *fantasia* presente nos textos – a qual será mais tarde teorizada por ele, quando trata do “fantástico” enquanto gênero literário – e esse é o modo encontrado por Calvino para recuperar a escrita

por imagens: de homens divididos, intocáveis ou mesmo encarcerados em uma armadura de linguagem, os quais não cabem mais na visão de sujeito presente na literatura até aquele momento, a qual o entendia como um ser pleno que se relacionava com um mundo acabado.

2.1 Nossos antepassados, nossos mundos

A necessidade de que se compreendam a postura de um autor e a função de determinado estilo literário adotado é intrínseca a um entendimento do conjunto social em que determinadas obras ou movimentos estão inseridos (MAINGUENEAU, 2001). Assim, acredita-se na existência de um traço ideológico no conjunto de romances analisado, inerente ao contexto em que cada uma dessas obras literárias veio a surgir. Esse traço entraria também como elemento de composição de cada mundo ficcional, e trazer em seu arcabouço uma leitura desse contexto em que autor e leitor estão inseridos.

Na Itália, uma relação arte-política se mostra evidente, por exemplo, na associação dos manifestos futuristas ao Fascismo: o que seria uma luta contra uma instituição burguesa (a arte), denotada através dos gritos dos poetas “de cima do muro”, torna-se um dos veículos de sustentação do sistema. Esse estado de impotência do artista, por ter a voz utilizada com uma função nítida, mas a favor de um regime totalitário que aniquilava a expressão literária da poesia, caracteriza as demais vanguardas européias, as quais se deparam com dificuldades ao tentar lutar contra a “arte enquanto instituição”. Essa tendência sofreu alguma alteração em movimentos artísticos e literários posteriores, como no *neorealismo*, que, diferentemente das propostas modernistas, apresenta o engajamento da literatura com questões regionais, e, além disso, certa influência do pensamento marxista nos textos literários. Não havia mais o interesse outrora nítido em destruir a instituição Arte nem as tradições literárias,

como no Futurismo, mas os autores passariam a se valer da tradição popular e inclinar-se-iam para uma tentativa de reproduzir a voz, os valores e o modo de vida do povo. O *neorealismo* mostrava geralmente ambientes de pobreza e conflitos da pequena classe média e das famílias operárias do sul da Itália. Assim, o ambiente no primeiro e no segundo pós-guerra oferecem ao homem dessa época as condições para que a Itália assolada pela guerra e oprimida pelo nazi-fascismo se voltasse para a arte como uma tentativa de encontrar um meio para recuperar os valores humanos que lhe restavam.

Italo Calvino foi considerado um dos expoentes “neo-realistas” no início da sua produção literária, mesmo não se mantendo vinculado a essa corrente ao longo de sua carreira de escritor. No entanto, sua postura sobre “períodos literários” ou mesmo sobre a historiografia literária, encontrada nos romances e nos seus escritos críticos e teóricos, não permite enquadrá-lo a princípio em um movimento, pois ele próprio afirma não produzir seus textos pensando em um modelo prévio. Assim, ele delega ao leitor a função de tomar escolhas em relação à crítica e ao julgamento dos textos literários, o que torna pertinente uma discussão sobre a influência do contexto na escritura do autor como algo capaz de interferir na produção de sentido e na análise de seus textos, num primeiro momento, e sobre os reflexos dessa produção nessa mesma conjuntura, em outros escritos e na crítica posterior à sua obra.

Em um prefácio de 1964 escrito ao seu romance de 1947, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino depõe sobre aquele momento em que ele compunha um grupo de jovens escritores de tendência realista, os quais haviam lutado para recentemente libertar o país do domínio fascista e viam reflexos dessa luta em seus primeiros romances:

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiológico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, “bruciati”, ma vincitori, spinti dalla carica impulsiva della

*battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità*³(CALVINO, 1993b, p.VI).

A experiência da guerra contribuíra na formação de diversos conceitos e influenciara na maneira de escrever daquela juventude. Em Calvino, nota-se uma busca pelo que ainda havia de humano entre os escombros deixados pelos combates, não apenas nas ruínas físicas das cidades, mas principalmente nas pessoas. Essa necessidade de mostrar o povo, as pessoas da Itália e seu jeito de lidar com a devastação recentemente sofrida aparecem no romance, que foi considerado como “*neorealista*”, uma mistura de intenções entre narrar e documentar aquela realidade que, segundo Calvino, era um “*dado natural*”, que os chamava para descrevê-lo, como ele argumenta no mesmo prefácio ao seu primeiro romance:

Perché chi oggi ricorda il “neorealismo” soprattutto come una contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie, spostata i termini della questione: in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi il mondo.

*Il “neorealismo” non fu una scuola. (Cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura*⁴ (CALVINO, 1993, p. VIII).

³ A explosão literária daqueles anos na Itália foi, mais que uma questão de arte, uma questão fisiológica, existencial, coletiva. Tínhamos vivido a guerra, e nós, os mais jovens – que mal tivéramos tempo de nos juntar aos *partigiani* –, não nos sentíamos esmagados, vencidos, “queimados”, por ela, mas vencedores, impelidos pela força propulsora da luta recém-concluída, exclusivos depositários da sua herança (CALVINO, 2004a, p.5).

⁴ Porque quem hoje lembra o “neo-realismo” sobretudo como uma contaminação ou coação sofrida pela literatura por parte de motivos extraliterários desvirtua os termos da questão: na realidade, os elementos extraliterários estavam ali tão sólidos e indiscutíveis que pareciam um dado natural; o problema todo nos parecia ser de poética, como transformar em obra literária aquele mundo que para nós era o mundo.

O “neo-realismo” não foi uma escola (Tentemos dizer as coisas com exatidão). Foi um conjunto de vozes, em grande parte, periféricas, uma descoberta múltipla das várias Itálias, também – ou especialmente – das Itálias até então mais inéditas para a literatura” (CALVINO, 2004a, p.7).

Assim, essa tendência de retratar as diversas regiões do país e seus aspectos peculiares marca o período de uma literatura que ora mostrava a realidade a partir de questões sociais, ora narrava os fatos ocorridos contra o domínio nazi-fascista. O mundo dos escritores, nesses textos, ainda se mostrava sólido o suficiente para ser transformado em linguagem, e era desejada essa ancoragem da ficção em aspectos atribuídos a um “real”, mesmo que esse começasse a escapar dos conceitos até então estabelecidos para a arte e a escritura.

Italo Calvino, ainda em 1964, faz uma reflexão sobre essa época, contrastando-a com o período que viria logo a seguir, em que as preocupações não eram mais de um grupo de jovens em retratar aquela Itália, mas esses mesmos escritores tomavam novas direções em busca de uma possibilidade de expressão literária:

Già negli Anni Cinquanta il quadro era cambiato, a cominciare dai maestri: Pavese morto, Vittorini chiuso in un silenzio d'opposizione, Moravia che in un contesto diverso veniva acquistando un altro significato (non più esistenziale ma naturalistico) e il romanzo italiano prendeva il suo corso elegiaco-moderato-sociologico in cui tutti finimmo per scavarci una nicchia più o meno comoda (o per trovare le nostre scappatoie)⁵ (CALVINO, 1993b, p.XXIII)

Depois desse momento, voltou a existir na Itália uma tendência ao agrupamento dos poetas e pensadores. Assim como naqueles movimentos de vanguarda anteriores, dentre eles o Futurismo, os membros do *Gruppo'63*, que insistiam na inseparabilidade da literatura e da política, propunham subverter a inércia de uma tradição repressiva através de uma nova revolução na linguagem. Pensava-se que a linguagem literária tradicional seria um meio para a hegemonia burguesa; e uma mudança radical na

⁵Já nos Anos Cinquenta, o quadro havia mudado, a começar pelos mestres: Pavese morto, Vittorini encerrado num silêncio de oposição, Moravia que, em um contexto diferente, vinha adquirindo outro significado (não mais existencial, mas naturalista) e o romance italiano tomava o seu curso elegiaco-moderado-sociológico, em que todos acabamos cavando um nicho próprio mais ou menos confortável (ou encontrando nossos subterfúgios) (CALVINO, 2004a, p.22).

linguagem da literatura iria de algum modo sacudir a opressão de um complexo militar-industrial e levar a uma liberação social e política geral. Calvino comenta essa tendência em um artigo intitulado “Per chi si scrive?(lo scaffale ipotetico)”, de 1967, quando afirma: “*la letteratura vive oggi soprattutto della propria negazione. Ecco che allora alla domanda proposta in principio [per chi si scrive?] la risposta diventa: si scriveranno romanzi per un lettore che avrà finalmente capito che non deve più leggere romanzi*”⁶ (CALVINO, 1995b, p.195).

Assim, Calvino escreveu *I nostri antenati* após a fase em que escreveu seu primeiro romance e viveu aquela necessidade dos jovens escritores de falar sobre a sua realidade de uma Itália saída da guerra, e antes de questionar, como crítico, as tendências que começavam a ser assumidas pelos escritores que culminariam no *Gruppo 63* – como também as diversas posturas sobre o fazer literário que acalorariam os debates na década de 60. Talvez por esse motivo, ele parece motivado a encontrar, por meio da escrita desses romances, uma posição moderada entre a tendência de tratar da realidade de um mundo exterior à narrativa e um investimento na capacidade de criar mundos ontologicamente independentes, os quais se tornariam possíveis apenas pela materialidade do texto literário; além de explicitar o fato de que a literatura, por mais realista que seja, trabalha sempre com mundos construídos pela linguagem.

Mediante essa necessidade de mudança, é possível perceber na trilogia um processo de criação de figuras e mundos que tratam não apenas das necessidades de um povo ou de uma geração, mas do homem em sua totalidade, o qual pode encontrar a si mesmo na ficção, enquanto transita por outro mundo, onde vive cada um desses “nossos antepassados”, quer sejam eles as pessoas ou própria a tradição literária, que participaram da formação da humanidade como a conhecemos.

⁶ “[...] a literatura vive hoje, sobretudo da própria negação. Eis que agora, à pergunta inicial [para quem se escreve?] é dada uma resposta diferente: escrevam-se romances para um leitor que tenha finalmente entendido que não deve mais ler romances”.

Por exemplo, em uma conferência de 1958, intitulada *Natura e storia del romanzo*, Italo Calvino apresenta algumas características que para ele seriam as marcas do romance enquanto estilo. A partir de três elementos – individualidade, relação com o meio e história – ele descreve as narrativas do século XIX, analisando textos de alguns de seus expoentes, tanto na Itália como em toda a Europa. No entanto, o que mais se destaca nesse texto é uma proposta de continuidade entre essas narrativas e aquelas da primeira metade do século XX, das quais a essência ainda é preservada em *I nostri antenati*:

*Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna. Il grande romanzo dell'Ottocento comincia questo discorso e la narrativa del Novecento [...] lo continua. Varia il modo di considerare la coscienza individuale, la natura, la storia, variano i rapporti tra i tre termini: ma con tutte le differenze, le letterature dei due ultimi secoli presentano una perfetta continuità di discorso*⁷ (CALVINO, 1995b, p.25).

Essa continuidade apareceria primeiramente na individualidade do sujeito. Calvino fala do romance do século XIX como uma épica moderna que já não conhece deuses, e por isso produz heróis que estão diante da natureza e da história, ambas criadas e modificadas não por desejos divinos, mas por uma luta constante da própria consciência individual. Assim, a sociedade apareceria como um dos protagonistas dessas narrativas, tese ilustrada pelo romance de Balzac, que, para ele, “*infatti è colui che scopre la vitalità naturale, quasi biologica della grande città*”⁸ (CALVINO, 1995b, p.30). A natureza e a história aparecem, portanto, no romance como uma maneira de evidenciar o sujeito, e não de meramente expor a realidade.

⁷ “Indivíduo, natureza, história: da relação entre estes três elementos se forma aquela que podemos chamar de épica moderna. O grande romance do século XIX começa este discurso e a narrativa do século XX [...] o continua. Varia o modo de considerar a consciência individual, a natureza, a história; variam as relações entre os termos, mas com todas as diferenças, a literatura dos dois últimos séculos apresenta uma perfeita continuidade de discurso”. (Tradução livre de nossa autoria)

⁸ “de fato é aquele que descobre a vitalidade natural, quase biológica da grande cidade”. (Tradução livre de nossa autoria)

Na passagem do século XIX para o XX, segundo Calvino, cabe ao indivíduo superar o mar de objetividade que o cerca e destacar-se como sujeito distinto e diverso do meio em que ele está inserido. Ele afirma ainda a possibilidade, nesse contexto, de reencontrar uma relação entre a consciência de si mesmo e os dados da história e da natureza, pois negar essa consciência corresponderia a “*a una rinuncia dell'uomo a condurre il corso della storia, a una supina accettazione del mondo com'è*” (CALVINO, 1995b, p.46).

Segundo esse pensamento, os romances sobre os antepassados mostram haver uma possibilidade de se tentar falar do sujeito, e para isso ele toma alguns elementos de empréstimo ao romance do século XIX, dentre eles: o herói em busca de um modo para encontrar a harmonia com o ambiente onde vive, e o desejo de uma sociedade em que os ideais de um humanismo possam prevalecer, mesmo que em uma utopia.

No entanto, o contexto em que foram escritos os romances de *I nostri antenati* não permitia mais a existência dos romances *neorealistas*, pois se fazia necessário o questionamento sobre o ato de escrever em um mundo onde as questões não se detinham mais ao fato de inserir-se em uma sociedade em mudança. Era iminente a necessidade de sobreviver como sujeito em um mundo pós-industrial em que as imagens passavam a valer mais que aquilo chamado de “real”.

Assim, os romances de *I nostri antenati* surgem em um tempo que traz o embrião de um novo tipo de narrativa, que se faz sobre os escombros do início do século XX; compreende a linguagem como um “campo de batalhas”; e leva o homem a pensar em como ele se constrói como sujeito pelo discurso, já que ele mesmo é um ser em processo. Calvino começa desde então a tratar do romance como um campo de tensões, cujo jogo não consiste em procurar uma resposta, uma via totalizante para compreender o mundo,

⁹ “uma renúncia do homem a conduzir o curso da história, a uma passiva aceitação do mundo como ele é”. (Tradução livre de nossa autoria)

mas em preservar a tensão e a pluralidade entre os mundos e também entre as diversas possibilidades de leitura para cada um deles.

Esse tipo de abordagem lembra o que viria a ser uma perspectiva pós-moderna tomada pelos escritores do romance contemporâneo. Sobre essa abordagem, Calvino fala em outra conferência, essa de 1967, intitulada *Cibernetica e fantasmi*:

*lo scrivere non consiste più nel raccontare ma nel dire che si racconta, e quello che si dice viene a identificarsi con l'atto stesso del dire, la persona psicologica viene sostituta da una persona linguistica o addirittura grammaticale, definita solo dal suo posto nel discorso*¹⁰ (CALVINO, 1995b, p.202).

Para o autor, essa mudança surge como uma das principais diferenças entre o romance realista e o romance produzido no século XX, ou seja, a presença do escritor se torna interna ao ato de escrever, e passa a ser “*un prodotto e un modo della scrittura*¹¹” (CALVINO, 1995b, p.209).

Esses aspectos podem ser listados através de algumas afirmações do próprio Calvino, quais sejam: a sua preocupação com o leitor; o seu conceito de autor: “juntamente com o livro a escrever tenho sempre de inventar o autor que o escreve, um tipo de escritor diferente de mim e de todos os outros de quem vejo bem os limites” (CALVINO, 1990, p.189); a sua opção pela leveza, exatidão, rapidez, visibilidade e multiplicidade, elencadas como “valores” nas conferências Norton; e ainda a sua predileção pela prosa, sobre a qual ele afirma:

Creio que a prosa exige um investimento de todos os nossos recursos verbais, tal qual a poesia: impulso e precisão na escolha dos vocábulos, economia e pregnância e inventiva na sua distribuição e estratégia, ímpeto e mobilidade e tensão na frase, agilidade e ductilidade no deslocar-se de um registro

¹⁰ ...o escrever não consiste mais em narrar, mas em dizer que se narra, e aquilo que se diz vem a identificar-se com o próprio ato de dizer, a pessoa psicológica é substituída por uma pessoa lingüística ou mesmo gramatical, definida apenas do lugar que ocupa no discurso. (Tradução livre de nossa autoria)

¹¹ um produto e um modo da escritura. (Tradução livre de nossa autoria)

para o outro e de um ritmo para o outro. (CALVINO, 1990, p.246)

Entende-se, portanto, que indivíduo, natureza e história passam a ter uma configuração lingüística mais forte que sua realidade material. Assim, a realidade construída no romance não se trataria mais de uma reprodução dos conflitos da sociedade moderna, mas um conjunto de mundos ontologicamente independentes que entrevêm o reflexo dessa sociedade nas suas formas culturais de representação. Uma épica aos avessos, essa escritura reflete a tensão entre a criação de uma totalidade e a presentificação do instante. O romance contemporâneo seria desse modo um canto sobre si mesmo: o texto, que em diversos momentos da historiografia literária mostrou alguns aspectos de sua construção em diferentes tipos de metanarrativa, agora expõe seus artificios, sua estrutura, e se questiona sobre o que é escrever, como e para quem se escreve; além de pôr em jogo o próprio valor dessa escrita.

Toda essa trajetória aqui exposta, bem como a contribuição teórica e a crítica deixada por Calvino permitem afirmar que a sua escritura não se configura como algo aleatório ou circunstancial. Ao contrário, ele demonstra clareza sobre os seus interesses ao trabalhar com o texto ficcional quando afirma, por exemplo, que *“a noi però interessa un'altra possibilità della letteratura: quella di mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti”*¹² (CALVINO, 1995b, p.193).

De maneira semelhante ao pintor que cria formas a partir da aplicação de pigmentos variados em uma superfície, o narrador cria seus mundos e os torna materiais no texto através do uso das palavras, tendo como matizes as relações semânticas que existem, por exemplo, entre os vocábulos utilizados. Esses mundos chegariam para o leitor a partir de sua capacidade de exercitar uma imaginação visual, e esta seria a responsável para que objetos

¹² "a nós, no entanto, interessa outra possibilidade da literatura: a de colocar em discussão a escala dos valores e o código dos significados estabelecidos. (Tradução livre de nossa autoria)

e seres pudessem ser projetados para o que nas artes plásticas chama-se primeiro plano. Falando sobre a visibilidade, Italo Calvino menciona dois tipos de processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 1990, p.99). E esse processo é exatamente o que permite ao leitor adentrar os mais diversos mundos ficcionais, criados e veiculados pela palavra, concretizados no texto literário.

Essas imagens, porém, existem somente enquanto combinação lexical, uso da palavra, o que remonta à experiência de um sujeito, o qual cria novas possibilidades de experimentar o mundo que o cerca, e de outro sujeito, que se reconstrói e ao seu mundo, a partir de novas associações presentes no texto literário. Acerca disso, Calvino afirma que:

todas as 'realidades' e as 'fantasias' só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (CALVINO, 1990, p.114).

Seria, portanto, essa relação entre as palavras o que realmente importa. Para Calvino, o mundo construído a partir de imagens é um universo existente pela palavra. É a linguagem a responsável pela constituição dessa realidade, a qual o leitor alcança a partir do texto verbal.

Assim, sujeito, imagem e contexto são permanentemente questionados e reelaborados na narrativa de Calvino. Ele lança, através de seus contos e romances, um olhar sobre o homem e seu mundo, buscando desde os elementos de configuração dessa temporalidade, até uma reflexão sobre a atualidade do homem do século XX e sobre a própria escritura. Como proposta para o “próximo milênio”, o já chegado século XXI, ele fala em

revisitar os pilares da literatura italiana e ocidental para procurar valores que permanecerão enquanto a linguagem se propuser a refletir sobre o indivíduo, as imagens da natureza e o tempo na história. Para Calvino, portanto, aquilo que é *moderno* se constrói a partir de ecos do que já foi configurado como *clássico*. No entanto, é do período historicamente conhecido como Modernidade que vêm os ecos da sua produção literária. Seu olhar perplexo diante de uma modernidade em crise propõe para o leitor uma reflexão acerca de um futuro (ou de uma falta de perspectiva, ou ainda de múltiplos olhares e expectativas) para seu mundo.

2.2 Quem são os nossos antepassados?

Quando escreveu *I nostri antenati*, Calvino ainda não era um autor qualificado como pós-moderno, nem havia escrito ainda seus maiores textos “experimentais”. No entanto, começavam a aparecer na sua escritura algumas preocupações formais e temáticas que permaneceriam na produção literária de toda uma geração posterior. Assim, não é nos anos 70 ou 80 que se encontram os primeiros sinais dos elementos da pós-modernidade nas suas obras, mas já na década de 50, período em que se inicia a publicação de *I nostri antenati*.

Ao tratar de uma possível periodização histórica para a literatura, Dowe Fokkema (1984) lista cinco códigos a serem considerados para a análise de um texto, que, segundo ele, podem ser observados virtualmente em qualquer texto literário:

1. *the linguistic code, which, for example, directs the reader to read the text as an English text;*
2. *the literary code, which predisposes the reader to read the text as a literary text, i.e. a text with a high degree of coherence, with obvious consequences for the production and acceptability of connotations and metaphors;*
3. *the generic code, which instructs the reader to activate certain expectations and to suppress others, depending on the genre that has been chosen;*
4. *the period code or group*

*code, which directs the reader to activate his knowledge of the conventions of a period or particular semiotic community; and 5. the idiolect of the author, which, insofar as it is distinguishable on the basis of the recurrent features, also has the character of a code*¹³ (FOKKEMA, 1984, p.8).

O estabelecimento desses cinco códigos auxilia na percepção de que, em relação aos três últimos – o código de gênero, de período e estilístico –, um autor pode escolher situar-se diante de um determinado tempo ou estilo literário, aludindo a ele em suas obras ou estabelecendo uma crítica à maneira como os códigos sociais ou de estilo são tomados pela recepção literária de uma determinada época passada, ou retomá-los no presente, no texto em construção. Isso porque, de maneira geral, tanto o código lingüístico como o código literário raramente sofrem alterações com o passar do tempo ou de autor para autor; e o espaço de criação literária se dá comumente nas fronteiras entre gêneros, épocas e nas próprias marcas autorais de cada texto.

Além disso, Umberto Eco (1979) aponta que cada código restringe as escolhas semânticas e as combinações possíveis no nível imediatamente anterior, o que dá a entender que a especificação de Fokkema abrange suficientemente as etapas da criação literária, contemplando a produção do texto literário e o contexto que a envolve. No entanto, é necessário que se faça uma ressalva quanto ao fato de que, ao estabelecer esses cinco níveis de análise, Fokkema menciona que não é regra para cada autor tomar essa seqüência como critério de escolhas em sua produção, porém uma determinada escolha quanto a um gênero ou estilo, por exemplo, situa sua obra em relação aos outros tipos de código, em uma inter-relação permanente.

¹³ 1. o código lingüístico, que, por exemplo, leva o leitor a ler o texto como um texto escrito na língua inglesa; 2. o código literário, que predispõe o leitor a ler o texto como um texto literário, ou seja, um texto com alto grau de coerência, com conseqüências óbvias para a produção e aceitabilidade da conotação e das metáforas; 3. o código genérico, que instrui o leitor a ativar algumas expectativas e a suprimir outras, dependendo do gênero escolhido; 4. o código de período ou de grupo, que leva o leitor a ativar seu conhecimento sobre um período ou uma comunidade semiótica em particular; e 5. o idioleto do autor, que, na medida em que ele é reconhecível com base em elementos recorrentes, também tem características de um código (Tradução livre de nossa autoria).

Essa discussão torna-se conveniente para que se pense nas relações promovidas por Calvino ao propor uma escrita sobre “os nossos antepassados”, pois a compreensão de quem seriam esses antepassados permite entender diversas escolhas realizadas para a composição dos romances que compõem a trilogia calviniana. No título *I nostri antenati* já se encontrariam índices dos códigos escolhidos pelo autor italiano – se tomarmos como referência a categorização de Fokkema –, os quais permitem uma leitura desses romances como uma retomada questionadora de elementos canônicos do texto literário, como também de todo um ciclo de produção literária que, com o fim da Segunda Guerra, assumia um novo rumo.

Falar de antepassados (*antenati*) no contexto em que Calvino escreveu sua trilogia denota uma escolha em relação a um período literário, já que havia ainda os ecos das correntes da vanguarda italiana promovendo uma destruição de tudo que se compreendia como arte, em função das novas maneiras “modernas” de criação. Calvino, ao contrário, olha para os antigos como sendo sujeitos semelhantes aos homens e mulheres, autores e personagens do pós-guerra italiano. A literatura precisava se voltar para essa modernidade, que, longe de coincidir apenas com os períodos de vanguarda européia, fora construída ao longo de séculos e que estava a entrar em crise, para entender que rumo estaria tomando em uma nova ordem mundial.

Já no romance de 1952, há um questionamento presente sobre como seria possível narrar em um mundo que perdeu suas referências. Assim, Italo Calvino cria um viscondado imaginário onde é possível tornar-se material a concentração do mal na figura de uma pessoa, ou melhor, na metade de um homem. Assim, para falar de seu tempo, Calvino recorre à visão de um menino da Idade Média; para narrar suas guerras, o cenário de batalhas contra sarracenos; para pensar nos conflitos vividos, a estrutura da *fiaba* – o conto popular das aldeias dos seus antepassados.

Alguns anos depois, o leitor é colocado diante da figura do herói contemporâneo travestido como um ilustrado do século XVIII em *Il barone rampante*. Assim, como não é mais possível a narração de uma trajetória

singular porque as singularidades estão sendo substituídas de par em par pela simulação do real, imagina-se a possibilidade de existir um homem que viva fora do centro, que, neste caso, significa “sobre as árvores”. Narrar suas aventuras como se narravam os feitos dos heróis dos romances do século XVIII leva o leitor a pensar sobre a construção do sujeito em seu próprio contexto, diferentemente daquele sujeito que descobria o mundo no tempo em que está ambientada a narrativa.

Além disso, o barão que abdica de suas terras, posses e títulos para subir nas copas das árvores é também um homem das letras, pois na literatura ele encontra uma possibilidade de interagir com aquela sociedade na qual ele não se encaixa mais, à qual ele já não pode pertencer. Calvino também realiza, aí, uma primeira investida em narrar sobre o leitor e a leitura, experiência que será culminante em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. O narrador retoma um conhecimento prévio exigido acerca da época evocada na história e de referências ao mundo do leitor, como, por exemplo, a Rousseau e aos filósofos da Revolução Francesa, ao processo de formação dos Estados europeus. No entanto, são provocadas quebras na expectativa desse leitor quanto ao repertório evocado e esse mundo ficcional se fundamenta em uma combinação muito própria de elementos referenciais ao mundo do leitor através de escolhas semânticas que conduzem o leitor simultaneamente a perceber, por um lado, um momento histórico e, por outro, o modo como os alicerces dessa referencialidade são falseados.

No último romance da trilogia, *Il cavaliere inesistente*, o artifício no discurso do narrador se investe de técnicas de narrativa cada vez mais apuradas e a polissemia toma a história, em um uso mais refinado da ironia e da referência ao ato de narrar em si mesmo. O questionamento agora não se volta mais para a maneira como as personagens lidam com uma realidade em seu mundo, aliás, a própria existência do protagonista é prescindida em nome de uma necessidade de desvelar os artifícios do narrador ao contar a história, de mostrar como é vital e ao mesmo tempo árdua a tarefa de escrever.

Calvino deixa, portanto, para o receptor dos seus textos, o questionamento sobre quem seriam os seus antepassados. De fato, pensar

em passado, em herança, leva a uma reflexão sobre quem se tornou esse homem contemporâneo, suas angústias e necessidades. O autor italiano recria seus antepassados para falar e questionar origens e destinos da humanidade através da literatura, mas principalmente para eleger seus precursores no ato de narrar, nas escolhas dos valores literários que merecem permanecer na contemporaneidade. Ao falar sobre Ariosto, uma de suas fontes recorrentes, ele afirma:

[E]gli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali¹⁴ (CALVINO, 1995, p.68).

Sob essa ótica, os “nossos antepassados” não seriam apenas personagens que viveram no passado, mas a retomada de uma concepção estética, um modo de perceber o mundo que precisa ser revivido no presente, porém de uma maneira diversa, já que a realidade atual – de cérebros eletrônicos e vôos espaciais – parece mais “fantástica” que os textos de Ariosto.

Essa discussão de Calvino remete a outra que aconteceu durante todo o século XX sobre uma época que foi denominada “pós-moderna” por diversos autores, com nuances semânticas, que buscavam abordar os fenômenos culturais – e conseqüentemente literários – da contemporaneidade.

Assim, aquilo que o ser humano havia construído em termos de sociedade, de economia e cultura passava por um momento de crise, em que os sistemas aparentemente sólidos forjados durante pelo menos quatro séculos no Ocidente estavam ruindo diante de outras possibilidades de conceber o homem, seu pensamento e suas relações sociais. O que se pesava e controvertia era

¹⁴ Ele ensina como a inteligência vive também, e acima de tudo, de fantasia, de ironia, da agudeza formal, como se nenhuma dessas características se encerrasse em si mesma, mas como se pudessem fazer parte de uma concessão do mundo, pudessem servir para melhor avaliar virtudes e vícios humanos. Todas as lições atuais, necessárias hoje, na época dos cérebros eletrônicos e dos vôos espaciais. (Tradução livre de nossa autoria)

o imperialismo de certas formas de racionalidade, sobretudo nas versões cartesiana, newtoniana e positivista, que fundamentou os principais modelos de ciência, de tecnologia e os grandes sistemas de pensamento da modernidade, estabelecendo centros geradores de significados homogêneos, para todas as atividades políticas e culturais do Ocidente (GUELFY, 1994, p.1).

Não era mais possível, a essa altura do século XX, sustentar a estrutura ideológica que dominou o pensamento ocidental desde o tempo do Renascimento. Os pilares dessa era, chamados por Lyotard de “grandes narrativas”, estavam falseando graças a um novo modo de pensar que teve conseqüências diretas para as manifestações artísticas e culturais – e por que não dizer para a organização política – do mundo contemporâneo.

Em vez de um pensamento totalizante, passou-se a valorizar a pulverização, o excêntrico, ou seja, a multiplicidade das periferias compartilhando o olhar que se lançava unicamente ao centro; a História passou aos poucos a ser compreendida como um conjunto de narrativas, abandonando a visão de uma única versão linear para os fatos que fizeram a cultura dos povos; e até mesmo a ciência começou a abandonar a visão newtoniana e positivista de compreensão do mundo e assumiu um novo olhar sobre a natureza, o qual admite a complexidade e o caos como modelos de organização dos fenômenos físicos no universo.

No entanto, todos esses conceitos também estão relacionados a uma historiografia político-econômica, e não apenas literária. Segundo Gianni Vattimo (1992), o termo pós-moderno tem um sentido ligado ao fato de que há atualmente uma consciência exacerbada sobre o estatuto do moderno, gerada pela proliferação da comunicação pelos *mass media*. De acordo com esse pensamento, há uma quebra nos paradigmas da história em que se considera a idéia de progressão dos eventos rumo a um fim como não mais cabível na atualidade, e, conseqüentemente,

a crise da idéia de história traz consigo a da idéia de progresso: se não há um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, educação, emancipação (VATTIMO, 1992, p.9).

No final desse raciocínio está o fato de que a invalidação da crença em uma história única europeia de progresso da humanidade também levou consigo outros modelos e visões do mundo que concebiam a sociedade e a cultura de modo unitário e a tese de que o enfraquecimento desses conceitos “abre caminho a um ideal de emancipação que tem antes na sua base a oscilação, a pluralidade, e por fim o desgaste do próprio ‘princípio de realidade’” (VATTIMO, 1992, p.13). Essa idéia ficou conhecida pelo termo *il pensiero debole* (em inglês, *weak thought*), quando há de fato um enfraquecimento no pensamento centralizador da sociedade moderna, erigido desde o século XVI, diante de um mundo plural, como é o mundo pós-moderno concebido por Vattimo, segundo o qual até mesmo o “ser” precisa ser concebido como um “evento”, e não como uma estrutura estável (ROSSO, 1990). Como efeito dessa mudança de visão, “[a] experiência estética faz-lhe [o homem] viver outros mundos possíveis, e mostra-lhe assim também a contingência, a relatividade, o carácter não definitivo do mundo ‘real’ no qual se encerra” (VATTIMO, 1992, p.16).

Na literatura, o que se chamou de pós-modernidade também não tem uma relação meramente cronológica evocada pelo prefixo “pós”, nem tampouco pode ser tomado como uma tentativa de superação ou deposição de que acontecera no movimento das vanguardas, consideradas “modernas”, ou ainda de somente destituir os conceitos assentados ao longo do que se chamou era moderna. Não se pode reduzir a tendência pós-moderna da literatura a um conceito como o de Fredric Jameson, ao dizer que o pós-moderno é meramente uma oposição à idéia de um estilo “novo” ou “único” de uma “modernidade clássica” – termo que ele usa para designar o que conhecemos como “modernismo” da metade do século XIX até o início do século XX. Segundo ele,

Há uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos – é que todos estes já foram inventados; o número de combinações

possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos.

[...] no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes do museu imaginário (JAMESON, 1985, p.12)

Ao contrário, os autores denominados “pós-modernos” passaram a olhar para os séculos de história literária que lhes precederam, e também eles assumiram tudo como um conjunto de possíveis manifestações descontínuas e plurais. O “pastiche” presente como um elemento característico desses textos não ocorre meramente como a consequência de uma “exaustão” de possibilidades, como teoriza John Barth (1967), o que teria levado os autores a recorrer a uma repetição de formas, estilos e temas já usados na história literária. Houve, na verdade, uma retomada de obras e autores em uma máxima diacronia, dando novo enfoque a textos, culturas e mesmo novas leituras para o cânon sem o peso de um valor determinante. Além disso, essa geração marcada e dramaticamente modificada pelos horrores de duas guerras mundiais munuiu-se de ironia e extrema autoconsciência e assumiu uma nova postura diante do passado, trazendo para seus trabalhos um ecletismo de estilos, e além do pastiche um tom paródico que evocava diversas vozes para um diálogo permanente no texto literário.

Se tomado o conceito de Jauss (1996) para a modernidade, tem-se que há uma noção ambígua para o termo, isto é, ao mesmo tempo em que a palavra “modernidade” está relacionada a uma “autoconsciência de nosso tempo como época em oposição ao passado” (p.47), o seu conceito tem uma reincidência histórica que leva a pensar sobre o que de fato seria “moderno” na atualidade. Se “a modernidade” – *la modernité, die Moderne*, em francês e alemão respectivamente – é um termo que remonta à metade do século XIX, a idéia de que “o tempo, a geração ou a época presentes representariam o novo, por direito próprio, e, desse modo, o progresso em relação ao passado” (p.48) lhe é muito anterior, e o autor traça sua argumentação evocando diversas “querelas entre antigos e modernos” ocorridas na história, desde a

Antigüidade Clássica. Nessa retomada histórica, em alguns momentos, o antigo é mais valorizado que o novo, o moderno; enquanto em outros períodos ocorre exatamente o inverso.

Desse modo, entre uma presentificação e exaltação do antigo que se preserva e a consagração do novo que supera as estéticas anteriores, a história da arte e do pensamento estético caminha pela Idade Média, pelo Iluminismo, até chegar ao século XIX, quando Jauss aponta o conceito de Baudelaire para a *modernité*, o qual seria intrínseco à idéia de transitoriedade da arte e aponta para o fato de que o moderno seria efêmero, fugidio, e comporia a obra de arte juntamente com um elemento perene, eterno e imutável, configurando “a dupla natureza do belo” (JAUSS, 1996, p.79). Consciência histórica e experiência estética, portanto, coincidem nesse conceito baudelairiano, o qual pode ser útil para compreensão dessa época de extrema autoconsciência a qual recebera a alcunha de “pós-moderna”.

Pode-se, aqui, deixar de lado a idéia de “ruptura” em relação a uma estética moderna e pensar que, no contexto histórico que se configurava na metade do século XX, os artistas em suas mais diversas manifestações trabalharam com o pensamento plural de que poderia haver uma sincronia na diacronia e a coexistência de diversas leituras do mundo, como resposta a uma época em que os artistas tomaram a consciência de que já não existia a possibilidade de um ideal, ou um original, ou uma essência, ou uma referência absoluta.

Quando Italo Calvino promove uma retomada dos “nossos antepassados”, ele também se posiciona diante dessa necessidade de deitar um olhar diferente sobre as ruínas do mundo que havia restado depois da segunda guerra mundial. Assim, a pergunta sobre “quem são os nossos antepassados” tem um reverso, que seria questionar-se sobre “de quem são os antepassados”, ou seja, quem pode integrar esse “nós” presente no título da trilogia. A valorização do leitor aparece desde essa chamada para que o receptor do texto integre o movimento de jogo iniciado antes mesmo que se iniciem os textos propriamente ditos. O leitor, homem pós-moderno é chamado para trazer sua voz como co-construtor dos sentidos possíveis para os romances.

Há nos textos de Calvino um esboço também de um desnudamento das convenções literárias, quando os mundos ficcionais de cada romance oferecem-se como artifício para o leitor e se apresentam como um novo tipo de alegoria que não pressupõe uma única interpretação, mas expande a metáfora às fronteiras de cada mundo criado.

A relação entre texto e contexto volta a aparecer na obra do autor italiano como um processo permanente de mútua influência e dependência. Os romances sobre os “nossos antepassados” se tornaram possíveis apenas pela existência de um “nós”, de um “presente” e de uma “herança” que precisa ser retomada na contemporaneidade. A literatura, que se propõe a projetos que nenhuma outra manifestação humana é capaz de desenvolver, tem uma íntima ligação com a sociedade e os anseios do homem em cada época da história. Vale aqui concordar com a afirmação de Mário Barenghi (2005, p.41), para quem “Calvino tem uma idéia não totalizante da literatura. A literatura para ele não envolve a totalidade da realidade e da experiência. Ainda que autônoma (no sentido de ter regras próprias), não é auto-suficiente, nem se cumpre em si própria”.

Para Calvino, texto e contexto são indissociáveis, porque a literatura é o meio mais eficaz para tratar dos problemas humanos, sem a necessidade de haver um engajamento político ou pretensões de análises sociológicas, filosóficas ou psicológicas. A linguagem literária fala do homem e atua na fronteira entre o mundo escrito e o mundo não escrito. Ela é própria do humano e nela o homem se encontra em uma busca por expressar o que não pode ser escrito por não caber na linguagem abstrata com que ciência e filosofia tratam do mundo, principalmente quando se trata de um fazer literário nessa época em que a literatura “*respira filosofia e scienza ma mantiene le distanze e con un leggero soffio dissolve tanto le astrazioni teoriche quanto l'apparente concretezza della realtà*”¹⁵ (CALVINO, 1995, p.188). Esse “sopro” está presente na sua obra, tanto quanto na dos escritores que ele escolheu para exemplificar essa literatura contemporânea (Lewis Carrol, Raymond Queneau, Jorge Luis Borges), e é ele quem deixará

¹⁵ respira filosofia e ciência mas mantém a distância e com um leve sopro dissolve tanto a abstração teórica quanto a aparente concretude da realidade.

em suspenso também as fronteiras entre fantasia, realidade e ciência nesses mundos narrados. Para Calvino, o mundo em que ele vivia proporcionava a existência de mundos literários onde esses três conceitos, pulverizados, agora encontrariam uma coexistência possível nos mundos de *I nostri antenati*.

2.3 Fantasia e realidade em *I nostri antenati*

A leitura da trilogia calviniana provoca diversas quebras na expectativa do leitor, e conceitos canônicos como os de “fantástico e realidade”, “referencialidade”, “temporalidade e espacialização”, “focalização narrativa” são redimensionados pelo discurso. O próprio Calvino, ao se reportar aos romances da trilogia, menciona que esses precisam ser tomados como histórias “*che comincino la loro vera vita nell'imprevedibile gioco d'interrogazioni e risposte suscitate nel lettore*¹⁶” (CALVINO, 1985, p.409).

Dentre os recursos utilizados na trilogia, ressalta-se o fato de que essas narrativas constroem mundos ao mesmo tempo semelhantes a uma realidade extratextual e repleta de elementos que contradizem essa mesma realidade. A coexistência desses elementos é um dado importante, pois essas obras de ficção não procuram estabelecer seus particulares diante de universais e de uma realidade exterior aos mundos criados (DOLEŽEL, 1997), mas reforçam a independência desses mundos a partir de uma tomada de posição de seus narradores, os quais demonstram estar conscientes da sua capacidade de estabelecer uma realidade pelo discurso. Essa parece ser a proposta de Calvino: mundos em que fantasia e contexto são indivisíveis.

Diante dessa observação, diversos críticos têm apontado uma relação estreita entre essas obras de Calvino e o “realismo mágico”, gênero no qual é admitida a possibilidade da presença de elementos realistas e sobrenaturais

¹⁶ “que comecem sua verdadeira existência no jogo imprevisível de perguntas e respostas suscitadas no leitor” (Tradução livre de nossa autoria).

em um mundo ficcional, sem que haja as contradições suscitadas pela concomitância desses tipos de elementos.

Entretanto, o autor italiano cria, a partir de seu próprio conceito de *fantasia*, os mundos ficcionais dessas narrativas que não podem ser consideradas nem “mágicas” nem “realistas”, se forem julgadas apenas a partir das imagens que motivaram suas construções, ou seja, as figuras do homem dividido, daquele em cima das árvores ou da armadura vazia que é uma personagem. Do mesmo modo, percebe-se nos romances que elementos que integram o real e o mágico coexistem nesses mundos e têm uma equivalência, diferente dos valores atribuídos a esses mesmos elementos em uma sociedade regida pela técnica e pela ciência. Esse dado preserva a coerência interna a esses mundos criados, característica de qualquer texto literário, mas aponta para um tratamento singular para os dados que estabelecem essas relações intra e extratextuais.

Desde o século XVIII, com o crescimento dos ideais românticos, o homem tem tornado a buscar os componentes mágicos perdidos com o pensamento iluminista que se tornou a base de toda a cultura européia. Circundado por um ambiente racionalista, o escritor romântico começava a dar vazão aos fenômenos que foram sufocados, mas não extintos no Século das Luzes. Segundo Jean Molino (1980), surgiu no século XIX um novo gênero de narrativa quando o medo do sobrenatural estava se desvanecendo, o qual propunha uma maneira sutil de sugerir a presença do inexplicável, e quando se pretendia uma causa natural e racional para todos os fenômenos: a narrativa fantástica¹⁷. Nesse momento, a ambigüidade e a hesitação

¹⁷ O “fantástico”, ao longo de seu percurso, recebeu diversos nomes e conceituações. Dentre elas, uma tentativa de definir e caracterizar o gênero foi de Tzvetan Todorov, para quem “o ‘fantástico’ é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p.148). Em 1970, ele formula pela primeira vez a idéia do “fantástico” como um gênero; aponta uma estrutura do “fantástico” baseada nos aspectos verbal, sintático e semântico; e enfatiza a figura do narrador em 1ª pessoa. O centro da sua teoria para o “fantástico” está na hesitação entre explicações naturais e sobrenaturais para os fatos ocorridos na narrativa, o que cria a ambigüidade própria desse gênero. Todorov explica o advento do “fantástico” recorrendo à relação mimética entre a literatura e o real, e afirma que o real na literatura só ocorre dentro do próprio texto literário, e despreza qualquer referencialidade. Ora, se o “fantástico” é um estado de hesitação entre o que seria “real” e o imaginário, ele próprio partiria já de um fingimento do real. No século XIX, oposições como “real” e “literário” poderiam ser aceitas, no entanto, atualmente, na literatura do século XX, “já não se pode acreditar numa

criavam uma tensão entre o ceticismo e os resquícios da devoção ainda presente no homem moderno.

Mesmo não concordando com essa versão de uma possível origem para a literatura fantástica, para diversos teóricos o momento mais alto do “fantástico” teria sido o século XIX, quando surgiram na literatura seus maiores representantes. O próprio Italo Calvino, quando faz uma referência à narrativa fantástica, considera a importância desses mesmos nomes como influência para sua narrativa:

Todos esses elementos estão de certa forma presentes nos autores que considero como modelos, sobretudo nas épocas felizes para a imaginação visual [...]. Ao organizar minha antologia do conto “fantástico” no século XIX, segui a corrente visionária e espetacular que extravasa dos contos de Hoffmann, Chamisso, Arnim, Eichendorff, Potocki, Gogol, Nerval, Gautier, Hawthorne, Poe, Dickens, Turgueniev, Leskov e vai dar em Stevenson, Kipling, Wells. Paralelamente a essa, segui ainda outra corrente – em alguns casos até com os mesmos autores –, que faz o “fantástico” brotar do cotidiano, um “fantástico” interiorizado, mental, invisível, que culminaria em Henry James (CALVINO, 1990, p.110-11).

O século XX não manteve essa tradição de um “fantástico puro”, pois, graças a diversas transformações históricas, o mundo sobrenatural já não parecia tão aterrorizante e nem mesmo alheio ao cotidiano da humanidade. O surrealismo já mostrava no início do século que o sonho e o inconsciente, quando elaborados artisticamente, podiam dizer mais do ser humano que os estudos propostos por um racionalismo positivista. Por outro lado, o próprio progresso técnico-científico e uma sociedade burguesa, como aquela mostrada em Kafka, poderiam causar terrores maiores que qualquer manifestação sobrenatural.

As novas manifestações literárias que envolviam o sobrenatural no século XX exploravam-no de modo distinto dos autores dos séculos XVIII e XIX. Na América Latina, surgiram autores como Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Marques, Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy-Casares, Julio Cortazar,

realidade imutável, externa, nem numa literatura que fosse apenas a transcrição dessa realidade” (TODOROV, 1992, p.166).

Silvina Ocampo, entre outros, os quais lidavam com a realidade de modo totalmente diverso dos realistas do século XIX e aceitavam a magia como parte da arte narrativa. Essa nova maneira de tratar o real e o mágico criou outro tipo de narrativa: as histórias realistas mágicas ou ainda um “realismo maravilhoso”. Paralelamente, as novas maneiras de lidar com diversos níveis da realidade na literatura também estavam surgindo na Europa, e um dos autores a perceber as possibilidades da *fantasia* foi o próprio Calvino.

Portanto, para a análise de alguns romances do século XX, entre eles a trilogia de Italo Calvino, torna-se necessário, ainda, separar os territórios do “fantástico” e do “realismo mágico”. Em comum, essas três categorias tomam o mundo “real” como uma referência ontológica para a ficção, e esta sempre se posiciona em torno de uma idéia centralizadora em relação ao mundo do autor/leitor. Assim, os conceitos apontam para o fato de que essas categorias apresentam narrativas de mundos semelhantes ao “real”, ao contrário, por exemplo, do maravilhoso nos contos de fadas, que mostra um mundo cujas regras lhe são próprias, e muitas vezes opostas ao mundo extratextual. Além disso, os traços distintivos de cada manifestação literária estão na maneira como o sobrenatural ganha espaço num mundo construído à semelhança da realidade, no qual normalmente não há espaço para a magia ou mística.

Pela definição de Todorov (1992), o “fantástico” aconteceria na literatura quando o sobrenatural surge (ou irrompe) em um mundo semelhante ao real, de modo contraditório às leis desse mundo que, conseqüentemente, não o aceitam em seus limites. Essa tensão se mantém no decurso da narrativa. Já o mundo do Realismo Maravilhoso, ao contrário, invocaria o sobrenatural como parte de sua realidade e faria do elemento mágico um dos “agentes” na narrativa. Ele geralmente está associado à literatura de povos que têm no seu cotidiano a presença da magia, dos rituais, como elementos naturais. O “realismo mágico” também se opõe ao “fantástico”, pois, em seu mundo o sobrenatural também apareceria no cotidiano sem contradições com a realidade. Isso se dá de modo diverso ainda em relação ao mundo real-maravilhoso, pois nesse caso, a “magia” não aparece como um dado cultural,

mas como a aceitação do inusitado como parte de uma realidade em que o fenômeno mágico nem sempre é esperado.

Italo Calvino também propôs uma “definição de ‘fantástico’” em oposição àquela inicialmente apresentada por Todorov. Ela foi exposta em um pequeno texto denominado *Definizioni di territori: il fantastico (Definições de territórios: o fantástico)*, de 1970, em que ele se opunha diretamente ao recém-lançado *Introduction à la littérature fantastique*. Para Calvino, o termo *fantástico* não implica uma ruptura entre o natural e o sobrenatural, mas denota “*l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti)*”¹⁸ (CALVINO, 1995b, p.260). Nessa declaração, pode-se observar que a ênfase do escritor não tem em foco apenas uma relação entre “ficção e realidade”, mas ele trata da lógica interna do texto literário, e, portanto, dos mundos construídos na ficção. A relação é, portanto, entre fenômenos textuais, ou seja, o sobrenatural existe em relação a algo que seja natural naquele universo criado. O cotidiano se equipara às convenções literárias e o embate é lançado para o campo do discurso. Isso pode remeter ao “estranhamento” conceituado pelos formalistas russos, mas não se equivale a esse conceito, pois essa quebra de lógica é interna à narrativa e não depende necessariamente de uma anuência do leitor para se concretizar.

Ele explica ainda que, em sua língua, esse termo está mais ligado a narrativas como a do *Orlando Furioso* de Ariosto, no Renascimento, ou, nos séculos XIX e XX, a *Alice no país das maravilhas*, *O Nariz*, ou *Metamorfose*, histórias nas quais “*il piacere del 'fantastico' si trova nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese*”¹⁹ (CALVINO, 1995b, p.261). Essa definição do termo “fantástico”, que, para o inglês, foi traduzido como *fantasy* (CALVINO, 1986, p.72) está mais próxima dos textos mágico-realistas do que daquele “fantástico” tradicional. As próprias obras citadas o confirmam. Calvino ainda propõe uma diferença entre diversos tipos de “fantástico”: o do Renascimento e do

¹⁸ “aceitação de uma lógica diferente baseada em objetos e conexões diversas daquelas da vida cotidiana ou das convenções literárias dominantes” (Tradução livre de nossa autoria).

¹⁹ “o prazer do ‘fantástico’ se encontra na descoberta de uma lógica cujas regras, pontos de partida ou soluções que reservam surpresas” (Tradução livre de nossa autoria).

Século XX, já comentados, e o do Século XIX, que para ele seria um “produto refinado do espírito romântico”. Ele continua teorizando quando afirma que “[n]el Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s’impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o desideri nascosti dell’uomo contemporaneo”²⁰ (CALVINO, 1995b, p.261). Ao considerar as manifestações do fantástico no século XX como um artefato, jogo, “piscadela de olho”, Calvino fala da relação entre autor e leitor no uso desse recurso ficcional. No entanto, nessa declaração o mundo do autor e do leitor não aparece como crivo de validação para o mundo ficcional onde surge o fantástico, mas como um ponto de interação entre o seu criador e todos aqueles que podem adentrar esse mundo a partir do texto literário. O jogo acontece dentro do universo ficcional, e o extrapola, pois aí o homem contemporâneo pode encontrar desejos e pesadelos semelhantes aos seus.

Diante desse conceito elaborado por Calvino, pode-se compreender, primeiramente, uma das divergências do autor italiano em relação a Todorov. Essa ocorre porque os dois autores tratam de gêneros distintos evocados por uma terminologia semelhante. Esclarece-se também o fato e a impertinência de alguns críticos reportarem-se a Calvino como um autor do “realismo fantástico”, terminologia inexistente para a crítica mundial contemporânea. Além disso, há no texto calviniano uma maneira distinta de conceber a independência ontológica dos mundos ficcionais. Enquanto Todorov acredita que o mundo ficcional existe em função de uma realidade e se reporta a ela, a relação presente na obra de Calvino dá a entender que, para este autor, um mundo ficcional é ontologicamente independente.

Além disso, o conceito de Calvino para o *fantastico* (em italiano)/realismo mágico está associado a um modo de elaboração do próprio texto literário, e aparece na sua estrutura, e não apenas em uma possível “hesitação de um leitor” evocada por Todorov:

Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete

²⁰ [n]o século XX, é um uso intelectual (e não mais emocional) do “fantástico” que se impõe: como jogo, ironia, piscadelas de olho, e como meditação sobre os desejos ocultos e os pesadelos do homem contemporâneo (Tradução livre de nossa autoria).

*d'immagini che si depositano ad esso come nella formazione d'un cristallo*²¹ (CALVINO, 1995b, p.261, grifo do autor).

Essa definição pode ser extraída da construção de alguns dos seus próprios textos, como, por exemplo, na trilogia *I nostri antenati*, na qual alguns fatos extraordinários dão origem a histórias em que o sobrenatural convive com a realidade construída e interna ao texto.

Esses romances também marcam uma mudança significativa da postura de Calvino na maneira de tratar a realidade em seus textos. Após escrever textos “neo-realistas” e preocupar-se com as histórias “*del popolo*²²” (CALVINO, 1985, p.399), o autor italiano passa a se dedicar a essas narrativas da *fantasia*, e a ser motivado por algo que ele chama de “*una storia in mente, o meglio un'immagine*²³” (CALVINO, 1985, p.409), primeiro de um homem que vive partido em duas metades; em seguida de um garoto que sobe em uma árvore e passa toda a sua vida sem jamais voltar a tocar o solo; e, finalmente, de uma armadura que, mesmo vazia, é considerada o melhor paladino da França.

Spindler (1993), um dos críticos que mencionam o texto de Italo Calvino como sendo mágico-realista, considera esses romances como mágico-realistas de difícil categorização. Ele explica sua escolha, segundo a qual os romances *Il visconte dimezzato* e *Il Cavaliere inesistente* estão próximos da variedade Ontológica²⁴, ao afirmar: “*because they depart from an initial absurd situation and then proceed methodically to explore the practical problems caused by it, moving towards a logical outcome*²⁵” (p.84). Já o romance *Il barone rampante* apresentaria uma situação não totalmente

²¹ Para mim o centro de uma narrativa não é a explicação de um fato extraordinário, mas a *ordem* que este fato extraordinário produz em si e ao seu redor, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam ao redor dele como na formação de um cristal (Tradução livre de nossa autoria).

²² do povo (Tradução livre de nossa autoria)

²³ “uma história em mente, ou melhor, uma imagem” (Tradução livre de nossa autoria)

²⁴ Para Spindler, o “realismo mágico” Ontológico utiliza nas narrativas os elementos sobrenaturais como se fossem parte do cotidiano, sem causar contradições à lógica interna do texto.

²⁵ porque partem de uma situação absurda inicial e procedem metodicamente para explorar os problemas práticos causados por ela, movendo-se em direção a um desfecho lógico (Tradução livre de nossa autoria).

impossível nem sobrenatural, apesar de estranha, e seria, portanto, classificado como “uma narrativa mágico-realista do tipo Metafísica”.

Talvez a dificuldade de William Spindler esteja no desconhecimento do conceito do próprio Calvino, que se aproxima do seu conceito de “realismo mágico” Ontológico. No entanto, uma categorização fechada para essas obras também não é possível, já que o próprio Calvino afirma que caberá aos críticos a tarefa de situar seus romances e contos dentro ou fora de uma classificação do seu próprio *fantastico*, o que permite diversas formas de interpretação para cada texto.

Assim, é a partir da própria obra que se poderá analisar a *fantasia* de Italo Calvino, a qual também não se fixa de um único modo em sua produção ficcional, variando em cada um dos contos e romances.

No conjunto da obra de Calvino, *Il visconte dimezzato* foi o primeiro a apresentar elementos estranhos a uma lógica interna inicial, os quais se tornaram o centro do conflito existente no romance. Por isso, sua análise deve considerar esse aspecto de impossibilidade de separação entre o factual e o sobrenatural nesse mundo ficcional, mostrando que, nessa narrativa, fantasia e contexto são elementos indivisíveis, assim como o visconde protagonista, o qual só encontra função em seu meio quando se recompõe como um sujeito, já não mais íntegro, mas único.

Il visconte dimezzato trata da história de um visconde italiano, que, tendo partido para a guerra contra os mouros, recebe um tiro de canhão no peito. Esse tiro o divide em duas partes, uma totalmente boa e outra totalmente má. Voltando à sua terra natal, a metade má comete diversas atrocidades até ser compensada pela chegada da metade boa, que, por estar sempre tão bem intencionada acaba por ser inconveniente. O desfecho da história acontece quando as duas metades são reintegradas em um único corpo, o que traz de volta o equilíbrio a todo o lugar e às relações entre as personagens. O livro fala, portanto, do desejo de homem se manter coeso, único, mesmo sendo um ser intrinsecamente fragmentado, vivendo em um mundo fragmentado.

O livro se inicia com a frase: “*C’era una guerra contro i turchi*”²⁶ (CALVINO, 1993i, p. 3). Esse início objetivo, semelhante aos começos de histórias populares, como aquelas coletadas por Calvino nas *Fábulas Italianas*, dá um efeito de distanciamento na narrativa. Não há uma pretensão de narrativa histórica, mas apenas a alusão às guerras medievais entre cristãos e mouros por causa da conquista da “terra santa”. Sabe-se, portanto, que essa entrada com o verbo no pretérito imperfeito (no original: “*C’era una guerra...*”) abre o contrato ficcional com o leitor, advertido de que este passará a freqüentar um mundo ficcional cujo contexto é semelhante àquele vivido pela humanidade (referência ao mundo do leitor) no tempo das cruzadas.

Na seqüência, são apresentados o protagonista, visconde Medardo di Terralba, e o narrador, seu sobrinho. Este, por sua vez, narra pelo olhar infantil, dando aos eventos aspectos do maravilhoso das narrativas populares. Italo Calvino usa por muitas vezes essa focalização pelo olhar da mulher, da criança, daquele que não tem o discurso “autorizado” pela sociedade do tempo em que se passam as histórias, mas que traz uma novidade na maneira de abordar os fatos narrados. Neste caso, o sobrinho bastardo do visconde narra o que viu quando era criança por morar no castelo, e tinha livre circulação por todos os ambientes da trama, por passar despercebido. Sua percepção do mundo é, portanto, singular.

É apresentada outra personagem, Curzio, que figurará como um iniciador do visconde às artes da guerra – e do leitor ao mundo medieval de batalhas descrito no romance. Ele conhece o campo de batalha e tem uma visão melancólica sobre os fatos da guerra, os quais o visconde está começando a conhecer. Uma imagem hiper-realista passa então a assumir a narrativa, quando as cegonhas, flamingos e grou, aves inofensivas, são mostradas como substitutas das aves carniceiras, e o extremo de um cenário pós-guerra é mostrado diante dos olhos do Visconde. Ele chega para uma guerra quase perdida, já que “[s]’era munito d’un cavallo e d’uno scudiero

²⁶ Havia uma guerra contra os turcos (CALVINO, 1996, p.11).

*all'ultimo castello in mani cristiane[...]*²⁷ (CALVINO, 1993, p.3), e depara-se com as piores conseqüências dessa guerra, ilustradas pelos corpos revolvidos e cobertos com as penas dos abutres que não haviam suportado a peste, tornando-se estes vítimas de seu próprio alimento, os cadáveres.

Seguem-se assim as primeiras páginas do romance e o escudeiro Curzio tenta dar sentido às imagens cruéis presenciadas pelo visconde. Cabe mencionar o comentário do narrador, quando interfere na explicação de Curzio para dar um detalhe sobre a idade do visconde: um tempo de confusão entre o bem e o mal:

*Mio zio era allora nella prima giovinezza: l'età in cui i sentimenti stanno tutti in uno slancio confuso, non distinti ancora in male e in bene; l'età in cui ogni nuova esperienza, anche macabra e inumana, è tutta trepida e calda d'amore per la vita*²⁸ (CALVINO, 2002, p.4).

Este pequeno parágrafo antecipa o que irá acontecer ao visconde Medardo, que terá não apenas seus sentimentos, mas todo o seu corpo dividido em “bem e mal”. Sua experiência “macabra e desumana” traz para o leitor desde o início uma aproximação do cenário de guerra em um grau que normalmente seria inacessível à percepção humana. O cenário descrito provoca um efeito de perplexidade também naqueles que estão sendo iniciados nesse universo, além da quebra de expectativa: se a imagem realista de um cenário de guerra é cruel, aqui ela beira o *kitsch*, oscilando entre o mau gosto e o cômico. Como exemplo, após descrever a morte dos cavalos — com as entranhas expostas — e dos cavaleiros, o narrador exagera na metonímia para dizer que os dedos decepados dos mortos indicam o caminho para as tendas do exército imperial (p.5).

Esses fragmentos e recortes mostram imagens que representam aspectos de um todo mais ou menos previsível, ou seja, o cenário de uma

²⁷ [m]unira-se de um cavalo e de um escudeiro no último castelo em mãos cristãs[...] (CALVINO, 1996, p.11)

²⁸ Meu tio se achava então na primeira juventude: a idade em que os sentimentos se misturam todos num ímpeto confuso, ainda não separados em bem e mal; a idade em que cada experiência nova, também macabra e desumana, é toda trepidante e efervescente de amor pela vida (CALVINO, 1996, p.12).

guerra é visto não em uma imagem panorâmica, mas os detalhes são o meio de composição desse espaço para o leitor. Os cavaleiros já não podem indicar o caminho, mas seus dedos mutilados o fazem.

O apagamento do real se dá, portanto, como efeito de uma visão hiper-realista, ou seja, pelo excesso de “elementos realistas”, termina-se por perder a noção de real. Essa idéia remete ao pensamento de Jean Baudrillard (1981), para quem a sociedade contemporânea teria perdido a noção de real por imergir em um conjunto de representações de um mundo hiper-real ou imaginário e tomá-lo como sua realidade. Assim, para ele, “a simulação é infinitamente mais perigosa [do que a própria transgressão e a violência], pois deixa sempre supor, para além do seu objeto, que a própria ordem e a própria lei poderiam não ser mais que simulação” (BAUDRILLARD, 1981, p.30); e a sociedade procura, ao produzir e reproduzir simulacros, o ressurgimento do real que lhe escapa. Assim, essa fixação em uma “verossimilhança alucinante” já acontece no mundo do leitor, e pode funcionar como o meio para fazê-lo entrar nesse mundo ficcional, e retornar transformado ao seu próprio mundo.

As cores das imagens descritas são cinzentas, evocadas pelos abutres mortos, cadáveres, pela fuligem de depois das batalhas e o céu tomado pelo vôo dos pássaros. Essas cores irão contrastar com os cenários de Terralba, onde predominam o verde, as árvores frutíferas, os rios e a praia.

Diante desse primeiro movimento do texto, pode-se argumentar que o romance leva o leitor a ponderar se haveria formas de percepção que só chegariam ao homem pela experiência da guerra. O visconde se tornará um homem mais completo apenas após conhecer esse ambiente e ser dividido na sua primeira e única batalha. Walter Benjamin (1985), em *O narrador*, fala da impossibilidade de narrar experiências depois do flagelo da Primeira Guerra Mundial. Aqui, Calvino, que acabara de sair da Segunda Guerra, apresenta pelo olhar infantil do narrador uma guerra em tons carregados, mas que permite ao protagonista crescer como sujeito, como indivíduo. Medardo di Terralba será um novo sujeito depois da experiência da guerra, e sua trajetória fabulosa merece ser narrada, principalmente por, apesar de

sua singularidade, apresentar simbolicamente o momento pelo qual passam os homens que viveram as maiores guerras da humanidade.

Assim, este é um mundo em que as imagens da guerra são extremas, ou seja, todos os fenômenos poderão ser potencializados ao máximo, inclusive a cisão interior do homem, que nesse universo se concretiza fisicamente. Aí, o real aparece latente na fantasia, tornando-se indivisíveis, portanto, o fabuloso e o factual, como dois lados de uma mesma moeda.

A ação é retomada quando as personagens em marcha encontram uma sentinela travestida em “*la corteccia d’un albero esposto a tramontana*”²⁹(CALVINO, 2002, p.4), e eles travam um diálogo que também sinaliza para o fato de que nesse mundo o que é metafórico pode converter-se em realidade, isto é, quando a sentinela fala: “*dite loro [al comando] quando si decidono a mandarmi il cambio, ché ormai metto radici*”³⁰ (CALVINO, 2002, p.5), não se sabe se ele apenas usa uma hipérbole ou, de fato, está se transformando na árvore vista pelos cavaleiros que se aproximam.

A descrição do ambiente do acampamento cristão continua semelhante à do campo de batalha: imagens escatológicas de cavalos cobertos de moscas – mesmo nas instalações veterinárias –, cortesãs imundas e campos cobertos de esterco compõem o quadro. O narrador não informa qual seria a imagem idealizada pelo visconde sobre o arraial, mas o quadro cada vez mais degradado certamente não coincide com a idéia de um local povoado por bravos cavaleiros da cristandade. Esse tipo de descrição irá se repetir em *Il cavaliere inesistente*, mas com uma ironia menos seca.

O imperador aparece, então, como uma possibilidade de ancoragem histórica. Diferentemente do Carlos Magno que aparecerá em *Il cavaliere inesistente*, ele aqui não é nomeado, mas a figura é igualmente parva, mostrada como um homem com a boca cheia de alfinetes, os quais ele espeta em mapas confusos que não oferecem mais qualquer auxílio ao planejamento bélico. O aparente desinteresse do imperador pela guerra será mostrado também no último romance da trilogia. Aqui, porém, seu gesto

²⁹ “casca de árvore exposta à tramontana” (CALVINO, 1996, p.14)

³⁰ “digam-lhes para mudar logo o turno, pois começo a deitar raízes!” (CALVINO, 1996, p.14)

displicente é o de nomear tenente o visconde recém chegado e totalmente despreparado para a batalha. A imagem cômica da figura imperial se completa com a personagem, em um “amplo gesto real”, com todos os seus mapas enrolando-se sobre si mesmos e caindo, uma indicação de como seriam as investidas cristãs.

No último parágrafo do primeiro capítulo, há ainda uma última ressalva do narrador sobre o fato de que, para Medardo di Terralba, “[a]ncora per lui le cose erano intere e indiscutibili, e tale era lui stesso³¹ (CALVINO, 2002, p.8). O sentimento do protagonista é o de um jovem que busca a guerra como aventura, a possibilidade de participar de “realidades longínquas e diferentes”, e não pode antever as mudanças que essa experiência provocaria em sua vida: “Sentiva il sangue di quella guerra crudele, sparso per mille rivi sulla terra, giungere fino a lui; e se ne lasciava lambire, senza provare accanimento né pietà³²(CALVINO, 2002, p.8). Exatamente estes dois últimos sentimentos serão potencializados ao extremo na divisão do visconde, ou seja, a figura da metade má é a materialização da raiva e a metade boa, da piedade, ambas desconhecidas até então pelo jovem visconde.

A frase que inicia o segundo capítulo também tem relação com o tempo da narrativa. Ela é uma informação objetiva, mas que tem um tom de ironia quando colocada no contexto desse romance. “La battaglia cominciò puntualmente alle dieci del mattino³³” (CALVINO, 2002, p.9) sinaliza uma possível eficiência dos exércitos envolvidos na batalha a que o texto se refere, reforçada pelo advérbio “puntualmente”. No entanto, se contrastado com o quadro do capítulo anterior, percebe-se que, se há alguma eficiência no exército cristão, essa só ocorre no cumprimento dos horários das batalhas.

Novamente Curzio é o responsável por guiar o visconde durante a batalha. É ele quem lhe informa os procedimentos de combate e tenta garantir que o jovem Medardo não se desaponte com o seu exército:

³¹ “as coisas ainda eram inteiras e indiscutíveis, e assim era ele próprio” (CALVINO, 1996, p.16)

³² “Sentia o sangue daquela guerra cruel, disseminado por mil córregos sobre a terra, chegar até ele; e se deixava tocar, sem experimentar raiva nem piedade” (CALVINO, 1996, p.16)

³³ “A batalha começou pontualmente às dez da manhã”

*In realtà non voleva che il visconte si scorresse, avendosi che l'esercito cristiano consisteva quase soltanto in quella fila schierata, e che le forze di rincalzo erano appena qualche squadra di fanti male in gamba*³⁴(CALVINO, 2002, p.9).

A curta participação desse personagem lembra as figuras dos adjuvantes nas histórias de heróis, em que sempre há alguém que facilita o caminho para o protagonista, e pode dotá-lo de atributos especiais para vencer seus desafios. Aqui, os dons oferecidos pelo escudeiro são nada mais que palavras: informação. O narrador sempre confronta a perspectiva de Medardo e o conhecimento de Curzio sobre a batalha, mudando o olhar sobre os fatos. Aqui se começa a conhecer a expectativa do visconde sobre a guerra, sua busca juvenil por aventura e por conhecer os inimigos dos cristãos, afinal, “[n]ulla piace agli uomini quanto avere dei nemici e poi vedere se sono proprio come ci s’immagina”³⁵(CALVINO, 2002, p.10). No entanto, satisfeita a sua curiosidade – “visti due turchi era come averli visti tutti”³⁶ –, o jovem aventureiro perde o interesse pela batalha e deseja voltar para casa “in tempo per il passo delle quaglie”³⁷. Isso, porém, não lhe será permitido, pois, agora, encontra-se no meio da guerra, lutando por sua sobrevivência. A perda do encanto bélico começa quando ele perde seu cavalo e, em seguida, seu escudeiro e guia. Resignado, Curzio aceita seu ferimento em troca da promessa de uma dose de aguardente. Novamente a ironia toma à narrativa e vai crescendo até a cena em que o visconde deixa-se encantar pelo “jogo” da guerra, apresenta-se desguarnecido diante do inimigo e é atingido por um tiro de canhão:

Entusiasta e inesperto, [il Visconte] non sapeva che ai cannoni ci s’avvicina solo di fianco o dalla parte della culatta. Lui saltò di fronte alla bocca di fuoco, a spada sguainata, e pensava di fare paura a quei due astronomi. Invece gli spararono una

³⁴ não queria que o visconde desanimasse ao se dar conta de que o exército cristão praticamente consistia naquela fileira alinhada e que as forças de apoio não passavam de alguns esquadrões de cavalaria que mal se agüentavam em pé (CALVINO, 1996, p.17)

³⁵ “[n]ada atrai mais os homens do que ter inimigos e depois verificar se são exatamente como os imaginavam” (CALVINO, 1996, p.18).

³⁶ “ver dois turcos era como ver todos”

³⁷ “a tempo da migração das codornas”

*cannonata in pieno petto. Medardo di Terralba saltò in aria*³⁸
(CALVINO, 2002, p.11)

A inocência do visconde diante dos artefatos bélicos, ou mesmo da tecnologia moura se perderá mediante o golpe sofrido.

Aqui, semelhantemente aos cortes cinematográficos, a narrativa sofre um corte - representado visualmente por um branco na página -, e mostra-se o recolhimento dos corpos à noite, já depois de concluída a batalha. Novamente é usado o recurso da ironia, pois se aproveitam os restos humanos pela escassez de homens no exército. Assim, considerada um ferido ao invés de meio-cadáver, uma metade do visconde é levada ao hospital:

*Tirato via il lenzuolo, il corpo del visconte apparve orrendamente mutilato. Gli mancava un braccio e una gamba, non solo, ma tutto quel che c'era di torace e d'addome tra quel braccio e quella gamba era stato portato via, polverizzato, da quella cannonata presa in pieno. Del capo restavano un occhio, un orecchio, una guancia, mezzo naso, mezza bocca, mezzo mento e mezza fronte: dell'altra metà del capo c'era più solo una pappetta. A farla breve, se n'era salvato solo metà, la parte destra, che peraltro era perfettamente conservata, senza neanche una scalfittura, escluso quell'enorme squarcio che l'aveva separata dalla parte sinistra andata in bricioli*³⁹
(CALVINO, 2002, p.12).

Aqui aparece pela primeira vez uma discussão acerca da ciência e de como ela se desenvolvera como tecnologia de guerra. A ética científica é ironizada, pela maneira como os médicos tratam o ferido de guerra: não

³⁸ Entusiasta e inexperiente, [o Visconde] não sabia que só podemos nos aproximar de canhões lateralmente ou do lado da culatra. Saltou na frente da boca-de-fogo, de espada em punho, e imaginava assustar os dois astrônomos. Ao contrário, mandaram-lhe um canhão em pleno peito, Medardo di Terralba saltou pelos ares (CALVINO, 1996, p.19).

³⁹ Erguido o lençol, o corpo do visconde mostrou-se terrivelmente mutilado. Faltava-lhe um braço e uma perna, e não só, tudo o que havia de tórax e abdômen entre aquele braço e aquela perna fora arrancado, pulverizado pelo canhão recebido em cheio. Da cabeça sobravam um olho, uma orelha, uma bochecha, meio nariz, meia boca, meio queixo e meia testa: da outra metade só restava um mingau. Em suma, salvara-se apenas metade, a parte direita, que aliás se conservara perfeitamente, sem nem sequer um arranhão, excluindo aquela enorme rasgadura que a separara da parte esquerda estraçalhada (CALVINO, 1996, p.20-1).

estão interessados em salvar uma vida, mas são levados apenas pela curiosidade científica de saber se seriam capazes de restaurar um corpo partido ao meio. O narrador desconsidera fatos do conhecimento de mundo do leitor, como por exemplo, a existência de órgãos únicos no corpo humano que, não estando presentes na metade do visconde encontrada, tornariam impossível sua vida após os procedimentos a que foi submetido. Por exemplo, se só restasse uma metade à direita, o visconde não teria coração. Aqui parece que a metáfora mais uma vez assume um caráter de realidade dentro desse mundo ficcional, ou seja, a metade má do visconde “não tem coração”, literalmente.

Voltando ao caso dos médicos, o narrador enfatiza a preocupação meramente acadêmica dos doutores, quando diz que “*gli si misero d’attorno, mentre i poveri soldati con una freccia in un braccio morivano di setticemia*”⁴⁰ (CALVINO, 2002, p.12). Essa visão irônica sobre a ciência (ou os cientistas) se repetirá em relação à personagem do doutor Trelawney, que está mais interessado em fogos-fátuos em vez de em ajudar os leprosos, e no mestre Pedroprego, que constrói forcas a mando do visconde sem se preocupar com a sua função, mas entusiasmado apenas com as possibilidades que lhe abrem para exercitar sua criatividade em obras de engenharia.

O capítulo se encerra com a constatação de que o visconde “[a]desso era vivo e dimezzato”⁴¹. Cabe aqui enfatizar a co-existência nesse mundo ficcional desses dois estados em um mesmo ser humano (vivo e partido ao meio), que seria impossível no mundo do leitor. Mais uma vez o narrador lembra o acordo ficcional estabelecido desde o início do romance para, finalmente, começar a narrar às efetivas aventuras do visconde.

O narrador se apresenta, pela primeira vez, ao falar sobre Terralba. Ele narra aventuras de quando era um menino de sete ou oito anos, que viu os acontecimentos dignos de serem narrados, como nos contos populares. Para ele, as informações dadas sobre o povo de Terralba ou sobre os eventos de sua terra adquirem um ar de trivialidade, ou seja, vivia-se de uma maneira banal até que voltou o visconde à sua terra.

⁴⁰ “todos o rodearam, enquanto os pobres soldados com uma flecha no braço morriam de septicemia” (CALVINO, 1996, p.21).

⁴¹ “[a]gora estava vivo e partido ao meio”

A próxima personagem que aparece na narrativa, cuja história é mais mágica que a do próprio Medardo, é o seu pai, o visconde Aiolfo. Ele é descrito como alguém que abandona seu título e suas atribuições para viver no interior do castelo junto a dezenas de aves – aqui não mais as aves de mau agouro do início da história. A narrativa conta que, desde que se encarcerara numa imensa gaiola, não saía de lá nem para alimentar-se. A descrição do visconde Aiolfo é poética, e a imagem de sua morte, causada pelo desgosto de ver uma de suas aves partida ao meio pelo seu filho perverso, é um dos momentos mais mágicos do romance:

Intorno al suo letto volavano gli uccelli. Da quando s'era coricato avevano preso tutti a svolazzare e non volevano posarsi né smettere di battere le ali. La mattina dopo, la balia, affacciandosi all'ucelliera, vide che il visconte Aiolfo era morto. Gli uccelli erano tutti posati sul suo letto, come su un tronco galleggiante in mezzo al mare⁴²(CALVINO, 2002, p.18)

Aparentemente, com a morte do pai de Medardo, termina o tempo poético em que viveram os habitantes de Terralba, e começa uma era negra, regida pelo visconde Mau, que acabara de retornar da guerra, trazendo consigo uma nuvem de destruição. As ações de Medardo di Terralba, o Mau, são descritas de modo direto e frio. Suas características, apresentadas no decorrer do romance, são: um “gélido sorriso triangular” ou a “pele esticada como uma caveira”, dando-lhe um aspecto tenebroso. Também é sinistra a sua chegada no palácio, o que causa terror em todos os serviçais:

davanti ai nostri occhi Medardo di Terralba balzò in piedi, puntellandosi a una stampella. Un mantello nero col cappuccio gli scendeva dal capo fino a terra; dalla parte destra era buttato all'indietro, scoprendo metà del viso e della persona stretta alla stampella, mentre sulla sinistra sembrava che tutto

⁴² Ao redor do seu leito as aves voavam. Desde que se deitara, tinham começado a esvoaçar e não queriam pousar nem parar de bater as asas.

Na manhã seguinte, a ama, encostando o rosto no viveiro, viu que o visconde Aiolfo estava morto. As aves estavam todas pousadas sobre a cama, como num tronco flutuando no meio do mar (CALVINO, 1996, p.26).

*fosse nascosto e avvolto nei lembi e nelle pieghe di quell'ampio drappeggio*⁴³ (CALVINO, 2002, p.15)

A idéia de tempo também parece estar ligada à figura do visconde, já que, até a sua chegada, tudo parece parado no castelo: paredes e torres arruinadas, o pátio enlameado, *era passato il tempo [...]delle feste e delle guerre tra vicini*⁴⁴(CALVINO, 2002, p.15). O estado de suspensão em que o povo e o palácio se encontravam é desfeito com a chegada do visconde, mas, ao contrário da expectativa de todos, o tempo será marcado pelos eventos mórbidos que se desenrolam sob o comando do visconde Mau.

Outro aspecto do visconde a ser mencionado é a sua interferência no ambiente que o circunda. Ele não apenas aterroriza as pessoas, mas toda a natureza responde à sua presença, como se uma força sobre-humana o tivesse tomado:

Un'alzata di vento venne su dal mare e un ramo rotto in cima a un fico mandò un gemito. Il mantello di mio zio ondeggiò, e il vento lo gonfiava, lo tendeva come una vela [...]
*Le capre osservavano il visconte col loro sguardo fisso e inespressivo, girate ognuna in una posizione diversa ma tutte serrate, con i dorsi disposti in un strano disegno d'angoli retti. I maiali, più sensibili e pronti, strillarono e fuggirono urtandosi tra loro [...], e allora neppure noi potemmo più nascondere d'esser spaventati*⁴⁵(CALVINO, 2002, p.16)

Em outros momentos da narrativa, essa interferência do visconde no mundo natural aparecerá, como se o seu feitio afrontasse a ordem natural

⁴³ diante de nossos olhos Medardo di Terralba saltou de pé, apoiando-se numa muleta. Um manto negro com capuz descia-lhe da cabeça até o chão; do lado direito estava enviesado para trás, descobrindo metade do rosto e do corpo apoiado na muleta, enquanto à esquerda parecia estar tudo oculto e envolto nas abas e nas dobras daquela ampla vestimenta (CALVINO, 1996, p.23).

⁴⁴ “passara o tempo [...] das festas e das guerras entre vizinhos” (p.23)

⁴⁵ Um sopro de vento veio do mar e um ramo quebrado no alto de uma figueira soltou um gemido. O manto de meu tio ondulou e o vento o inflou, estendendo-o como uma vela [...]. As cabras observavam o visconde com seu olhar fixo e inexpressivo, cada uma em posição diferente [sic] mas todas juntas, com os dorsos arrumados num estranho desenho de ângulos retos. Os porcos, mais sensíveis e ágeis, grunhiram e saíram correndo dando-se barrigadas, e então nem nós pudemos mais esconder nosso espanto (CALVINO, 1996, p.24).

daquele mundo. Assim, mesmo sendo possível haver um homem partido ao meio, isso não é tido como normal, mas sobrenatural.

Outra personagem relevante na narrativa é *la vecchia Sebastiana*. Ela é a ama do visconde e aparece como uma espécie de matriarca, já que “*aveva dato il latte a tutti i giovani della famiglia Terralba, ed era andata a letto con tutti i più anziani e aveva chiuso gli occhi a tutti i morti*”⁴⁶ (CALVINO, 2002, p.17). Assim, seu papel no romance é o de admoestadora das duas metades do visconde. Ela trata a ambas como crianças que aprontam travessuras, não fazendo distinção entre o Bom e o Mau. Além disso, conhece segredos de medicina natural que lhe permitirão viver entre os leprosos sem se contaminar. Aliás, tanto a ama Sebastiana quanto a pastora Pamela, as duas figuras femininas do romance, são semelhantes em diversos aspectos: as duas amam as metades do visconde indistintamente, têm uma ligação profunda com a natureza e lidam com os problemas apresentados de um modo resignado, mas ao mesmo tempo sabendo como tirar proveito de cada situação.

Os criados percebem a presença do visconde devido a rastros, que incluem metades de pêra, de uma rã e dos cogumelos. Manifestam-se também as más ações do visconde em diversas tentativas de assassinar seu sobrinho, o narrador. Um dado curioso sobre o narrador é o fato de ele ser uma criança que brinca sozinha, dando sustos nela mesma, ou seja, tem bastante desenvolvida a capacidade de imaginar. Além disso, ele interage com o visconde sem maldade, como ocorrerá em diversas oportunidades.

Ocorrem ainda os processos em que o visconde julga bandidos e caçadores ilegais com mão pesada, ou seja, como o visconde só pode “ver um lado” da questão, ele não tem como ponderar os seus atos ou as conseqüências desses, e assim, só pode condenar todos os homens, independentemente da existência de uma culpa. Essa imagem de um homem que vive conforme uma postura monológica, repetida em relação à outra metade do visconde, será mais bem explorada na figura do cavaleiro Agilulfo, do terceiro romance da trilogia. Esta personagem também tem como

⁴⁶ dera leite a todos os jovens da família Terralba, e fora para a cama com todos os mais velhos e fechara os olhos de todos os mortos (CALVINO, 1996, p.25).

característica a vinculação de suas ações a um padrão de conduta unilateral, que não é capaz de adequar-se às situações vividas na narrativa. Todas perdem, portanto, o caráter humano do diálogo e passam a funcionar como se fossem códigos que se sustentam apenas nesse universo ficcional, onde a coerência entre seu caráter e suas ações é suficiente para mantê-los como parte da história. No entanto, mesmo nos romances mencionados, existe uma fragilidade nesse tipo de *persona*, já que, no primeiro, passa a ser fundamental a reunião das duas partes contraditórias para que a personagem se preserve e, no segundo, o cavaleiro não se sustenta diante de uma contestação e literalmente se desvanece na narrativa, restando apenas sua carcaça.

Como conseqüência das arbitrariedades da metade má do visconde, passa a existir a necessidade de executá-las e, para tanto, convoca-se o Mestre Pedroprego, um carpinteiro que vê na maldade do visconde uma oportunidade de desenvolver seu ofício, mesmo que seja para usá-lo contra seus semelhantes (o narrador afirma que inclusive dois dos condenados eram parentes do próprio artífice). Aqui aparece mais uma vez o problema da tecnologia que se desenvolve a partir de razões perversas. Também é trazido o tema de uma beleza abjeta que pode aparecer na obra de arte, ou seja, a engenhosidade do trabalho do mestre carpinteiro é tão grande que chega a produzir um efeito de apreciação por parte dos espectadores:

I cadaveri stecchiti e le carogne di gatto penzolarono tre giorni e dapprima a nessuno reggeva il cuore di guardarli. Ma presto ci si accorse della vista imponente che davano, e anche il nostro giudizio si smembrava in disparati sentimenti, così che dispiacque persino decidersi a staccarli e a disfare la gran macchina⁴⁷(CALVINO, 2002, p.22).

O próprio Calvino, no prefácio a *I nostri antenati*, fala sobre sua preocupação em descrever aí o artista ou homem de ciência que vê sua

⁴⁷ Os cadáveres mirrados e as carcaças de gato balançaram durante três dias e no início ninguém agüentava olhar para eles. Mas logo nos demos conta da visão imponente que ofereciam, e até o nosso julgamento se dividia em sentimentos díspares, a ponto de causar desagrado a decisão de retirá-los e desmontar a grande máquina (CALVINO, 1996, p.30).

criação utilizada para a destruição. Pode-se ver nesse episódio, ainda, uma alusão aos efeitos do futurismo e das vanguardas italianas, abominados pelos autores da geração de Calvino, por se deixarem usar como um instrumento em defesa do fascismo de Mussolini. Para os autores “neo-realistas”, grupo com o qual o autor italiano se identificava e apenas agora começava a afastar-se quanto ao seu estilo, a arte de Marinetti e daqueles que o acompanharam era como as máquinas do mestre Pedroprego, a estética como uma ferramenta de destruição daquilo que é humano.

Ainda sobre a associação da ciência e das obras de arte com ações destruidoras, há o episódio em que o visconde manda executar camponeses para produzir fogos-fátuos e auxiliar na pesquisa do cientista Dr. Trelawney. O narrador tenta entender como o mestre carpinteiro consegue abstrair o uso de seus engenhos e encontrar prazer na sua arte. A resposta para essa relação bizarra é um estado de perplexidade em que ambos, mestre e menino, se encontram.

O narrador, então, muda sua perspectiva de tantos fatos sombrios para falar da alegria que existia na aldeia dos leprosos. Exilados do convívio com o restante da sociedade, eles viviam alienados dos fatos que envolviam os moradores de Terralba em uma perpétua atitude hedonista, na qual o prazer individual e imediato seria a única possibilidade na vida de pessoas cujo destino já teria sido traçado pela doença. Eles estão distanciados da realidade do visconde de um modo tão intenso que não são afetados pelas suas maldades. Mesmo quando o perverso incendeia a aldeia de Prado do Cogumelo, seus habitantes continuam festejando, pouco atingidos pelas chamas.

Em relação ao tempo da narração há uma passagem interessante que ainda revela uma aparente incoerência desse mundo: “*Per fortuna da noi a quei tempi i parti erano faccende da levatrici e non da medici, se no chissà come si sarebbe tratto d'impegno*⁴⁸” (CALVINO, 2002, p.31). O narrador fala de um tempo exterior à narrativa, como se ele soubesse que algum dia (tempo do leitor empírico) os médicos seriam os responsáveis pelos partos.

⁴⁸ “Por sorte, nessa época, entre nós os partos eram trabalho para parteiras e não para médicos, caso contrário, quem sabe como enfrentaria a tarefa” (CALVINO, 1996, p.39).

Considerando-se que o tempo proposto para os acontecimentos distancia-se em séculos do tempo do autor empírico, pode-se compreender uma fala como esta enquanto um tipo de exposição da máscara narrativa. O comentário não está no tempo dos acontecimentos (infância do narrador), nem mesmo no tempo da narração (o futuro de onde o narrador recorda dos fatos). Assim, há outra voz a sinalizar para o leitor que, para entender a ironia na fala do narrador, é preciso que se esteja em outra realidade, em outro presente histórico.

Na seqüência, o narrador fala das atrocidades do visconde em uma gradação que chega até a expulsão de sua ama para viver com os leprosos. Diante da decepção de ver seu amigo médico participar da condenação da velha Sebastiana sem manifestar nenhuma reação contrária, o narrador muda seu foco para a aldeia dos huguenotes.

Aqui aparece uma leitura acerca dos religiosos que vivem uma fé mais prática que metafísica. A ordem e o trabalho são na verdade os dogmas dessa comunidade que, perseguida por ser diferente dos demais, já esqueceu suas origens, mas procura preservar-se de um modo coeso: *“le regole della loro faticosa agricoltura avevano col tempo acquistato un valore pari a quello dei comandamenti, e così le abitudini di parsimonia cui erano costretti, e le virtù casalinghe delle donne⁴⁹”*(CALVINO, 2002, p. 35). Entre as personagens dos huguenotes, é destacado o pequeno Esaú, filho do líder huguenote e amigo do narrador. Esse, ao contrário dos demais, procurava viver dissolutamente e se orgulhava disso. Seu objetivo era praticar todos os pecados possíveis o quanto antes.

No episódio narrado, o visconde procura a casa do velho Ezequiel para abrigar-se de uma tempestade, tenta “converter-se” à religião do seu anfitrião, prometendo perseguir e exterminar os inimigos da fé que abraçaria, mas encontra a sábia resistência do velho. O visconde é comparado a um diabo, do qual os religiosos sequer ousam pronunciar o nome, usando alcunhas como “capenga”, “manco”, “aleijão”, “arrebentado”,

⁴⁹ “as regras de sua agricultura fatigante com o tempo haviam adquirido um valor similar ao dos mandamentos, caso dos hábitos de parcimônia a que eram obrigados e das virtudes domésticas das mulheres” (CALVINO, 1996, p.43).

“meio-surdo”, entre outras. Tendo seu pedido negado, ameaça o líder religioso com a Inquisição e recebe uma espécie de “castigo” do céu, quando a árvore em que havia se abrigado ao sair da casa huguenote é partida ao meio por um raio. A própria natureza parece reencenar a fragmentação do visconde em um evento aparentemente sobrenatural:

In quel momento una folgore squarciò il cielo, e il tuono fece tremare le tegole e le pietre delle mura. Tobia gridò: – Il fulmine è caduto sulla rovere! Ora brucia!

Corsero fuori con le lanterne, e videro il grande albero carbonizzato per metà, dalla vetta alle radici, e l'altra metà era intatta. Lontano sotto la pioggia sentirono gli zoccoli d'un cavallo e a un lampo videro la figura ammantellata del sottile cavaliere⁵⁰(CALVINO, 2002, p.42-3).

O último diálogo desse capítulo é entre o narrador e seu tio. Mantendo sempre uma atitude desconfiada em relação à boa-vontade do visconde, o narrador ouve o lamento do homem dividido:

– Così si potesse dimezzare ogni cosa intera, – disse mio zio coricato bocconi sullo scoglio, carezzando quelle convulse metà di polpo, – così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso, e te l'auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani⁵¹ (CALVINO, 2002, p.43-4).

⁵⁰ Naquele momento, um raio riscou o céu, e o trovão fez tremer as telhas e as pedras das paredes. Tobia gritou:

– O raio caiu no carvalho! Está queimando!

Correram para fora com as lanternas, e viram a grande árvore carbonizada pela metade, do alto da copa às raízes, e a outra metade estava intacta. Distante sob a chuva, ouviram os cascos de um cavalo e com um relâmpago viram a figura coberta do magro cavaleiro (CALVINO, 1996, p.51).

⁵¹ – Que se pudesse partir ao meio toda coisa inteira – disse meu tio, de braços no rochedo, acariciando aquelas metades convulsivas de polvo –, que todos pudessem sair de sua obtusa e ignorante inteireza. Estava inteiro e para mim as coisas eram naturais e confusas, estúpidas como o ar: acreditava ver tudo e só havia a casca. Se você virar a metade de você mesmo, e lhe desejo isso, jovem, há de entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros. Terá perdido a metade de você e do mundo, mas a metade que resta será mil vezes mais profunda e preciosa. E você há de querer que tudo seja partido ao meio e

Este é um dos pontos centrais do romance, quando se permite perceber os pontos de vista de cada metade do visconde e sua concepção de mundo. A personagem dividida fala para o narrador que uma tentativa de totalidade já não lhe é mais possível, já que ele vive uma realidade fragmentada. A contrapartida da visão de mundo do visconde Mau aparece em um outro momento, quando a metade boa também mostra como se sente um homem que vive pela metade:

– O Pamela, questo è il bene dell'essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo⁵² (CALVINO, 2002, p.65).

Assim, para a primeira metade do visconde, ser inteiro era ter ignorância em relação a si mesmo, e para a segunda era desconhecer a fragmentação do outro, mas ambos percebem que, considerar-se um sujeito completo, pleno, não é possível para o ser humano do mundo em que eles estão inseridos. Ou seja, a ilusão de existir em um mundo em que todos os personagens são aparentemente planos, com seus papéis já definidos de antemão é exposta para o leitor do romance, e permite que este passe a questionar se o seu próprio mundo também não seria um conjunto de seres mutilados e fragmentados, que precisam passar por uma experiência semelhante à do visconde para que possam ter ciência dessa incompletude.

talhado segundo sua imagem, pois a beleza, sapiência e justiça existem só no que é composto de pedaços. (CALVINO, 1996, p.52)

⁵² – Ó Pamela, isso é o bom de ser partido ao meio: entender de cada pessoa e coisa no mundo a tristeza que cada um e cada uma [sic] sente pela própria incompletude. Eu era inteiro e não entendia, e me movia surdo e incomunicável entre as dores e feridas disseminadas por todos os lados, lá onde, inteiro, alguém ousa acreditar menos. Não só eu, Pamela, sou um ser dividido e desarraigado, mas você também, e todos. Mas, agora, tenho uma fraternidade que antes, inteiro, não conhecia: aquela com todas as mutilações e as faltas do mundo (CALVINO, 1996, p.73).

No romance, o narrador termina esse episódio afirmando que todos estavam sob o signo do homem partido ao meio, ou seja, a nova postura de cada uma das metades do visconde afetara a toda a comunidade, que sofria os efeitos de uma realidade explicitamente cindida. Quer bom ou mau, Medardo desenvolvera uma percepção do mundo diversa daquela dos habitantes de Terralba, para quem tudo estava estabelecido, e sua visão dos fatos terminara por influenciar toda a comunidade, que agora vivia em um mundo em falso, em desequilíbrio.

Quando o visconde expressa o desejo de se apaixonar, a escolhida é a pastora Pamela. Como não consegue perceber o amor enquanto sentimento, o ato de apaixonar-se é algo calculado pelo visconde, uma decisão prática.

Pamela assemelha-se às personagens pastoris: tem uma profunda relação com os temas campestres, é amiga dos animais e vive com simplicidade. A maneira como ela se comunica com o visconde é, no entanto, a sua característica mais marcante. Medardo utiliza diversas metáforas, dividindo ao meio os elementos que compõem uma mensagem, e transformando em símbolo os objetos modificados por ele. Assim, as flores cuja metade havia sido despetalada significavam que ele havia se apaixonado. Uma meia-borboleta marcava a sua presença, e outros animais formavam códigos com os quais o Mau se comunicava com a pastora. Ao contrário do que se espera de mensagens de amor, as imagens evocadas são bizarras. Por exemplo:

L'indomani Pamela salì come al solito sul gelso per cogliere le more e sentì gemere e starnazzare tra le fronde. Per poco non cascò dallo spavento. A un ramo alto era legato un gallo per le ali, e grossi bruchi azzurri e pelosi lo stavano divorando: un nido di processionarie, cattivi insetti che vivono sui pini, gli era stato posato proprio sulla cresta.

Era certo un altro degli orribili messaggi del visconte. E Pamela l'interpretò: "Domani all'alba ci vedremo al bosco"⁵³(CALVINO, 2002, p.49).

⁵³ No dia seguinte, Pamela subiu como de hábito na amoreira para colher as frutinhas e ouviu gemer e espojar-se entre os galhos. Por pouco não caiu do susto. Num ramo alto estava amarrado um galo pelas asas, e grandes lagartas azuis e cabeludas o devoravam: um ninho de processionárias, insetos terríveis que vivem nos pinheiros, fora colocado bem na sua crista.

Na certa era outra das terríveis mensagens do visconde. E Pamela interpretou: "Ao amanhecer nos vemos no bosque" (CALVINO, 1996, p.56)

É possível comparar essas associações feitas por Medardo com os Rebus, enigmas em que as associações de imagens aparentemente desconexas geram uma mensagem coerente. Freud (2001) utilizou esses enigmas para exemplificar a lógica dos sonhos.

A dinâmica da relação entre Pamela e o Medardo Mau ocorre de maneira semelhante à dos contos de fadas, cuja estrutura se organiza em tríades, e o narrador descreve a maneira como os dois se relacionam, deixando em suspenso uma possibilidade de desfecho para os dois personagens.

Na seqüência, porém, há o anúncio de uma mudança na narrativa, quando o Mau sente a “perna que não possui cansada de tanto caminhar”. Esse fato deixa subentendido que a separação das metades do visconde não teria sido total, e que ainda há uma ligação entre elas. Muda também a atitude do Dr. Trelawney, de quem o narrador depõe: “*Mai avevo visto in lui tanto interesse per una questione di medicina umana*⁵⁴” (CALVINO, 2002, p.52).

Após uma visita à aldeia, o narrador fala do seu encontro com a outra metade do visconde, o Medardo Bom. No princípio, ninguém percebe tratar-se de outro Medardo, mesmo sendo totalmente distinto do primeiro, inclusive fisicamente:

*Ma era anche il vestiario impolverato e di foggia un po' diversa dal solito, a dar quell'impressione: il suo mantello nero era un po' sbrindellato, con foglie secche e ricci di castagne appiccicati ai lembi; anche l'abito non era del solito velluto nero, ma d'un fustagno spelacchiato e stinto, e la gamba non era più inguainata dall'alto stivale di cuoio, ma da una calza di lana a strisce azzurre e bianche*⁵⁵ (CALVINO, 2002, p.57)

⁵⁴ “Nunca tinha visto nele tanto interesse por uma questão de medicina humana” (CALVINO, 1996, p.60).

⁵⁵ Mas era também a roupa empoeirada e com corte um pouco diferente do costumeiro que dava essa impressão: seu manto negro estava meio esfarrapado, com folhas secas e ouriços de castanha grudados nas pontas; mesmo a roupa não era do veludo negro de sempre, mas de um fustão pelado em alguns pontos e desbotado, e a perna não estava mais coberta pela comprida bota de couro, e sim por uma meia de lã com listras azuis e brancas (CALVINO, 1996, p.65)

Além disso, a segunda metade do visconde é magnânima, e busca sempre o bem comum, mas seu comportamento beira o exagero também na bondade.

As aparições das duas partes de Medardo criam confusão em Terralba, e o povo passa a sofrer tanto pelas mãos do Mau como pelo excesso de generosidade do Bom. Este não aceita qualquer tipo de injustiça social, e condena os huguenotes pela usura com que negociam com os demais habitantes da aldeia; procura ensinar um bom comportamento para os leprosos de Prado do Cogumelo; interfere nos tratamentos dos pacientes da aldeia; e quer fazer de Terralba uma terra fraterna e igualitária.

Semelhantemente à sua outra metade, o Bom também se apaixona por Pamela. No entanto, ela o despreza do mesmo modo que ao visconde Mau.

Assim, as ações passam a se alternar entre manifestações do Bom e do Mau, ambos prejudicando as pessoas de Terralba por seu excesso ora de benevolência, ora de crueldade.

As ações do Bom são tratadas pelo narrador com ironia, em uma tentativa de mostrar que o exagero, mesmo da bondade, é nocivo ao ser humano. Até o trabalho de engenharia do mestre carpinteiro parece perder a serventia quando as obras são idealizadas como “mecanismos movidos pela bondade”:

pareva che egli [il Buono] volesse far passare per le canne non aria ma farina. Insomma doveva essere un organo ma anche un mulino, che macinasse per i poveri, e anche, possibilmente, un forno per fare le focacce. Il buono ogni giorno perfezionava la sua idea e impiastriciava di disegni carte e carte, ma Pietrochiodo non riusciva a tenergli dietro: perché quest'organo-mulino-forno doveva pure tirar l'acqua su dai pozzi risparmiando la fatica agli asini, e spostarsi su ruote per contentare i diversi paesi, e anche nei giorni delle feste sospendersi per aria e acchiappare, con reti tutt'intorno, le farfalle⁵⁶ (CALVINO, 2002, p.76-7).

⁵⁶ parecia que ele [o Bom] queria passar farinha em vez de ar pelos tubos. Em resumo, devia ser um órgão, mas também um moinho, que moesse para os pobres, e também, se possível, um forno para fazer fogaças. A cada dia, o Bom aperfeiçoava sua idéia e enchia de desenhos papéis e mais papéis, mas Pedroprego não lograva acompanhá-lo: porque o tal órgão-moinho-forno devia poder puxar água dos poços economizando cansaço aos burros, e deslocar-se sobre rodas para atender às diversas aldeias, e também nos dias de festa levantar vôo e pegar, com redes em todas as direções, borboletas (CALVINO, 1996, p.84-5).

Diante da impossibilidade de tornar as empreitadas do Bom operacionais e da tentativa do Mau de matar sua própria metade, o carpinteiro anuncia o desfecho da narrativa: “*Io avrei voglia che si confondesse tra le due [metà]*⁵⁷” (CALVINO, 2002, p.77).

Esse momento da narrativa motiva um julgamento do narrador sobre o fato de que tanto as boas quanto as más ações traziam sofrimento ao povo de Terralba: “*Così passavano i giorni a Terralba, e i nostri sentimenti si facevano incolori e ottusi, poichè ci sentivamo come perduti tra malvagità e virtù ugualmente disumane*⁵⁸” (CALVINO, 2002, p.81). O fato de serem meios-homens impedia as metades do visconde de perceberem o mundo sob pontos-de-vista diversos e ponderar sobre os acontecimentos. Quando se chega a essa conclusão, a narrativa caminha, enfim, para o seu desenlace, onde a coexistência dessas duas metades está ameaçada e compromete todo o equilíbrio desse mundo.

O ápice do conflito entre as duas metades de Medardo, e o embate inevitável entre elas são mostrados em uma cena tensa, em que os elementos mágicos da narrativa são todos evocados:

*Non c'è notte di luna in cui negli animi malvagi le idee perverse non s'aggrovigolino come nidiate di serpenti, e in cui negli animi caritatevoli non sboccino gigli di rinuncia e dedizione. Così tra i dirupi di Terralba le due metà di Medardo vagavano tormentate da roveli oppositi*⁵⁹ (CALVINO, 2002, p.82).

As ações que se seguem são motivadas pelo amor que ambos, o Bom e o Mesquinho, sentem por Pamela. Cada um ao seu modo trama uma maneira de casar-se com a jovem pastora e, simultaneamente, tenta agir antes do seu oponente.

⁵⁷ “Gostaria que as duas [metades] se confundissem” (CALVINO, 1996, p.85).

⁵⁸ “Assim passavam os dias em Terralba, e os nossos sentimentos se tornavam incolores e obtusos, pois nos sentíamos como perdidos entre maldades e virtudes igualmente desumanas (CALVINO, 1996, p.90).

⁵⁹ Não há noite de lua em que nos espíritos selvagens as idéias perversas não se enrosquem como ninhos de serpentes e em que os espíritos caridosos não se abram em lírios de renúncia e dedicação. Assim, entre os precipícios de Terralba, as duas metades de Medardo vagavam atormentadas por ímpetos opostos (CALVINO, 1996, p. 91).

Além deles, o Dr. Trelawney, que finalmente começara a se interessar por medicina, organiza um duelo, que será a única possibilidade de conseguir um fim satisfatório para o visconde e a pastora. A simetria da narrativa, assim, aponta para um final inesperado: enquanto duelam pelo amor de Pamela, a natureza se convulsiona por presenciar um homem lutando consigo mesmo. Novamente é mostrado o efeito que essa criatura singular causa sobre tudo que está ao seu redor, quando é narrada a cena do embate final de Medardo di Terralba. A ausência dos pontos finais, concentrando toda a narração em um único período, aumenta a tensão sobre o que é narrado:

*il cielo vibrò come una membrana tesa, i ghirri nelle tane affondarono le unghie nel terriccio, le gazze senza togliere il capo di sotto l'ala si strapparono una penna dall'ascella facendosi dolore, e la bocca del lombrico mangiò la propria coda, e la vipera si punse coi suoi denti, e la vespa si ruppe l'aculeo sulla pietra, e ogni cosa si voltava contro se stessa, la brina delle pozze ghiacciava, i licheni diventavano pietra e le pietre lichene, la foglia secca diventava terra, e la gomma spessa e dura uccideva senza scampo gli alberi. Così l'uomo s'avventava contro di sé, con entrambe le mani armate d'una spada*⁶⁰(CALVINO, 2002, p.87).

Ocorre na história a situação prevista pelo médico, que a cada dia se interessara mais pelo caso do visconde, pensando em uma maneira de restituir-lhe a forma original. No auge da luta, acontece o que o médico esperava, quando “*i fendenti dell'uno e dell'altro avevano rotto di nuovo tutte le vene e riaperto la ferita che li aveva divisi, nelle sue due facce. Ora giacevano riversi, e i sanguì che già erano stati uno solo ritornavano a*

⁶⁰ o céu vibrou feito uma membrana repuxada, os esquilos nas tocas afundaram as garras no húmus, as pegas sem tirar a cabeça de sob as asas arrancaram uma pena da axila provocando dores, e a boca da minhoca mordeu o próprio rabo, e a víbora se picou com seus colmilhos, e a vespa rompeu o ferrão na pedra, e cada coisa se voltava contra si mesma, a geada das poças se congelava, os líquens se petrificavam e as pedras viravam líquen, a folha seca se fazia terra, e a goma espessa e dura matava as árvores sem piedade. Assim, o homem se arrojava contra si mesmo, com ambas as mãos armadas de uma espada (CALVINO, 1996, p.97).

*mescolarsi per il prato*⁶¹” (CALVINO, 2002, p.88). Finalmente, do mesmo modo extraordinário como o visconde tornara-se duas metades, ele pôde ser reconstituído pelo médico em um só.

Ao falar dessa obra, Calvino menciona seu efeito cômico e significativo, ao afirmar que *Il visconte dimezzato* trata do homem contemporâneo, incompleto, alienado. Na fala já citada das duas metades do visconde, pode-se encontrar essa referência a essa incompletude tratada na obra.

O jovem narrador também encerra sua história, com a idéia de que Medardo agora “*aveva l’esperienza dell’una e l’altra metà rifiuse insieme, perciò doveva essere bene saggio*”⁶² (CALVINO, 2002, p.89). É apresentada, portanto, a necessidade de o homem perceber-se cindido para encontrar uma nova maneira de encarar o mundo fragmentado em que vive. No entanto, mesmo incompleto, imperfeito, o homem também deve saber-se indivisível, e assim, pleno.

Do mesmo modo, essa narrativa também não separa os fenômenos sobrenaturais da realidade criada na obra. O narrador conhece a sua realidade e a descreve como um “*mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui*”⁶³ (CALVINO, 2002, p.91), ou seja, um lugar em que o mágico convive com a natureza de modo harmônico, mesmo que essa magia apareça muitas vezes travestida de ciência e técnica.

O mundo ficcional nesse romance também revela o quão indivisível é a narrativa, quando se trata de realidade e magia. Para Calvino, seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem “tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal” (CALVINO, 1990b, p.114). Com maestria, ele constrói no discurso de uma criança a percepção de que o mundo está cheio de *fantasia*. Essa marca o acompanhará na trilogia *I Nostri Antenati* e em toda sua trajetória ficcional, quando o mundo

⁶¹ “as estocadas de um e do outro tinham rompido de novo todas as veias e reaberto as feridas que os tinham dividido, em suas duas fatias. Agora jaziam revirados, e os sangues que já tinham sido um só voltavam a misturar-se pelo prado” (CALVINO, 1996, p.98).

⁶² “tinha a experiência de uma e de outra metade refundidas, por isso devia ser bem sábio” (CALVINO, 1996, p.99).

⁶³ “mundo cheio de responsabilidades e de fogos-fátuos” (CALVINO, 1996, p.100)

da narrativa sempre levará a uma reflexão acerca de alguns dos pilares sobre os quais se fundou o século XX, como, por exemplo, a individualidade do sujeito, as instituições, as grandes narrativas, etc. No entanto, nesse primeiro romance, Calvino ainda parece acreditar nas estruturas do texto e as preserva como veículo para conduzir o leitor durante o seu ingresso nesse mundo: narrador, tempo, espaço, personagens, tudo ainda está claro para quem acompanha as peripécias do visconde dividido. Apenas alguns pontos indicam que há um início de mudanças no uso dos elementos narrativos durante a construção textual, ou seja, esses elementos são postos pelo narrador, assim como pelo autor, como pertencentes aos “antepassados”. Isso permite ao leitor uma reflexão sobre ele mesmo, pois se encontra em uma posição de observar as origens do mundo que conhece, quando precisa compreender as ruínas desse mesmo mundo sob seus pés.

Nesse tipo de romance contemporâneo, a *fantasia* descrita por Calvino também não difere tanto da estrutura do conto popular, o qual é capaz de fazer conviver concomitantemente o natural e o sobrenatural nas aventuras, o que é mostrado de um modo diverso a partir da demanda de Agilulfo, personagem central de *I cavaliere inesistente*.

O último romance narra, como sinalizado no próprio título da história, as aventuras de um cavaleiro do exército de Carlos Magno que tem uma característica singular: Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, serve ao exército da França “com força de vontade e fé” e interage com os demais personagens prescindindo do fato de existir. O narrador o trata como um ser dado, ou seja, preexistente à história narrada, com atributos que o permitem perfilar-se com os demais paladinos da França e as suas singularidades são colocadas em oposição àquelas pressupostas para um cavaleiro “existente”. Assim, ele é aceito internamente sem estranhamento pela maioria dos personagens, no entanto, quando é posto em questionamento o ato de bravura que o tornou cavaleiro, sua presença no mundo da narrativa se torna ameaçada, desencadeando uma série de ações na trama, principalmente sua partida em busca da prova que lhe permite fazer uso do seu título de cavaleiro: a virgindade contestada da donzela Sofronia.

Esse episódio desencadeia partidas para uma série de aventuras, iniciadas pela procura que move o próprio cavaleiro inexistente. Isso desfaz o tom aparentemente realista que vinha sendo dado à trama, e dá-se início a uma seqüência próxima dos contos maravilhosos – narrativas populares ou *fiaba* –, inclusive com os elementos sugeridos por Vladímir Propp⁶⁴ (1984, 1997), que aqui servirão como referência para essa associação entre romance e conto popular.

A escolha para uma narrativa próxima do maravilhoso medieval pode ser justificada pelo narrador, por ele estar ambientado no medievo, quando as histórias de cavaleiros cercadas de elementos próprios dos contos de fadas eram correntes na Europa. A narradora, uma freira enclausurada, recheia sua história, portanto, com diversos desses elementos, a começar pelo próprio herói, o cavaleiro inexistente.

Agilulfo pode ser considerado um herói próximo do épico: seus atributos estão elevados a um patamar sobre-humano, tornando-o um representante perfeito dentre os cavaleiros, o correspondente ideal às lendas medievais. Ele não apenas cumpre fielmente todos os possíveis códigos de cavalaria, como conhece cada regra estipulada para os paladinos. No entanto, o fato de não existir torna-se um atributo fora do natural para um

⁶⁴ Wladimir Propp buscou uma maneira de construir uma possível “chave de análise” para o conto maravilhoso russo, que pode ser útil para estudar diversas narrativas que se assemelhem àquelas com as quais trabalhou. Inicialmente, é importante considerar que Propp escolheu para sua teoria uma categoria delimitada de contos, referente aos “contos maravilhosos” propriamente ditos, e isso faz com que não se possa utilizar seu método indiscriminadamente em qualquer narrativa. Porém, a diferença da proposta de Propp em relação às anteriores, e que pode torná-la útil na análise de narrativas de modo geral, é a capacidade de “estudar os contos **a partir das funções das personagens**” (PROPP, 1984, p. 58, grifo nosso), isto é, pela comparação entre diversos contos russos, o teórico pôde depreender sob o aspecto variável das diversas ações que as funções assumidas pelas personagens não variam, e essa forma relativamente fixa conferiria um aspecto duplo de diversidade e uniformidade dos contos de fadas. Assim, para Propp (1984, p. 60) as funções são tomadas como partes constitutivas do conto, e elas podem ser elencadas em um número limitado e em uma sucessão idêntica em todos os casos. As “funções” de Propp são divididas entre sete personagens – que podem ser representadas por quaisquer das personagens de um conto: o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa ou seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. Esses papéis podem ser atribuídos a uma personagem do conto ou a várias, ou ainda, uma única personagem pode desempenhar várias funções. É interessante perceber como alguns desses papéis têm seus correspondentes no estudo das personagens pela narratologia, quando são enumerados **protagonistas, antagonistas, adjuvantes**, entre outros. Desse modo, mesmo tendo partido da análise de um tipo específico de narrativas, pode-se tomar a teoria de Propp para entender como acontecem algumas relações entre personagens também em outros gêneros literários.

cavaleiro, o que lhe confere uma marca, ao mesmo tempo útil para sua demanda e irônica, por mostrar que o suposto herói da narrativa, “não existe”.

Não apenas o estado de Agilulfo é diferenciado, como também sua origem: ela remonta a um tempo de confusão na elaboração do mundo, e as pessoas ainda não tinham uma consciência de que era preciso deixar uma marca individual na História, comportando-se como um todo na comunidade, o que poderia remeter a um tempo mítico. E nessa época tumultuada, narra-se o “nascimento” do cavaleiro inexistente:

Poteva pure darsi allora che in un punto questa volontà e coscienza di sé, così diluita, si condensasse, facesse grumo, come l'impercettibile pulviscolo acquoreo si condensa in fiocchi di nuvole, e questo groppo, per caso o per istinto, s'imbattersse in un nome e in un casato, come allora ne esistevano spesso di vacanti, in un grado nell'organico militare, in un insieme di mansioni da svolgere e di vuota, ché senza quella, coi tempi che correvano, anche un uomo che c'è rischiava di scomparire, figuriamoci uno che non c'è... Così aveva cominciato a operare Agilulfo dei Guildiverni e a proccacciarsi gloria⁶⁵ (CALVINO, 2004b, p.31).

O inusitado está presente, portanto, desde a origem desse herói, mas isso não causa qualquer estranhamento interno no romance. A característica de “inexistir”, ao contrário, servirá como um atributo que permitirá ao cavaleiro desempenhar seu papel como melhor paladino da França.

Como elencado nas *funções* de Propp, este herói também sofre um afastamento, como foi mencionado, em busca da confirmação de seu posto, o que sustenta sua presença entre os cavaleiros, porque “*se si dimostrava l'inesistenza d'una verginità di Sofronia da lui salvata, anche il suo*

⁶⁵ Podia até acontecer então que num ponto essa vontade e consciência de si, tão diluída, se condensasse, formasse um coágulo, como a imperceptível partícula de água se condensa em flocos de nuvem, e esse emaranhado, por acaso ou por instinto, tropeçasse num nome ou numa estirpe, como então havia muitos disponíveis, numa certa patente da organização militar, num conjunto de tarefas a serem executadas e de regras estabelecidas; e – sobretudo – numa armadura vazia, pois sem ela, com os tempos que corriam, até um homem que existia corria o risco de desaparecer, imaginem um que não existia... Assim havia começado a atuar Agilulfo dos Guildiverni e a esforçar-se para obter glórias (CALVINO, 1993d, p. 35)

*cavaliato andava in fumo*⁶⁶(CALVINO, 2004b, p.72). Assim, de acordo com a categorização do teórico russo, a narrativa teria como “agressor” – e posteriormente “falso herói” – o jovem cavaleiro Torrismondo, que contesta o posto do cavaleiro inexistente; como “mandatário”, o imperador Carlos Magno, e como “princesa”, a donzela Sofronia, objeto da demanda de Agilulfo, o “herói”. É ordenado a Agilulfo, portanto, sair em busca da donzela, e essa tarefa motiva a já mencionada busca repleta de aventuras.

Acompanha Agilulfo um “auxiliar”, seu escudeiro Gurdulù, que existe, mas não tem consciência disso. Seus caminhos, portanto, são diversos: enquanto Agilulfo caminha numa precisão estrita, Gurdulù se perde por itinerários fora de rota, mas ambos sempre chegam juntos aos mesmos pontos. No caminho, Agilulfo sofre algumas interdições, quer para enfrentar guardas que lhe pedem para mostrar o rosto e mediante sua recusa em mostrar-lhes o conteúdo da armadura tomam-no por um bandido, quer para prender o próprio foragido e trazê-lo de volta à cidade anterior. No entanto, a maior “interdição” é a noite que passa no castelo da viúva Priscila, a qual atrai os cavaleiros ao seu castelo “*ad alimentare la sua insaziabile lascivia*⁶⁷”(CALVINO, 2004b, p.83).

Nesse episódio, existe uma grande semelhança entre a seqüência dos fatos da aventura do cavaleiro inexistente e aquela comum aos contos maravilhosos: ele segue por uma estrada, e recebe um pedido de socorro de uma jovem, pois o castelo de sua senhora estaria sendo atacado por ursos; no caminho para o castelo, um mendigo recebe sua ajuda e o alerta de que ele mesmo era um cavaleiro enganado pela viúva, pois ela mesma alimentava os ursos para atrair cavaleiros e mantê-los prisioneiros no castelo. Auxiliado pelos seus conhecimentos sobre como cortejar uma dama, Agilulfo consegue seduzir a viúva apenas com palavras e gestos corteses, e esta o deixa partir sem nenhum dano.

Após esta interrupção na demanda de Agilulfo (que corresponderia às funções de “interrogação e informação”, “engano” e “cumplicidade”, de Propp), ele consegue chegar ao mosteiro onde poderia encontrar Sofronia.

⁶⁶ “se fosse demonstrada a inexistência de uma virgindade de Sofrônia salva por ele, também o seu título de cavaleiro se esvaía em fumaça” (CALVINO, 1993d, p. 76)

⁶⁷ “para satisfazer sua lascívia insaciável” (CALVINO, 1993d, p.87)

Esta, no entanto, havia sido seqüestrada por mouros, o que força o cavaleiro a atravessar o oceano em direção ao Marrocos. Daí segue-se a “falta”, e uma nova “partida”. Mais uma vez o cavaleiro se separa de seu escudeiro e, valendo-se do seu atributo de não existir, atravessa os mares a pé:

*Difatti, calando giù per la profondità di miglia e miglia, Agilulfo scende in piedi sulla sabbia del fondo del mare, e prende a camminare di buon passo. Incontra spesso mostri marini e se ne difende a colpi di spada. L'unico inconveniente per un'armatura in fondo al mare sapete anche voi qual è: la ruggine. Ma essendo stata irrorata da capo a piedi d'olio di balena, la bianca armatura ha addosso uno strato d'unto che la mantiene intatta*⁶⁸(CALVINO, 2004b, p.98)

Aqui pode ser observada ainda uma ancoragem do texto no mundo do leitor, mas de modo irônico, ou seja, mesmo realizando uma proeza sobrenatural – andar sob os mares – e lidando de modo natural com seres míticos como os monstros marinhos, o leitor é lembrado de um dado prosaico sobre o metal de que é feita a armadura do cavaleiro: ele é corroído pela ferrugem ao estar em contato com a água salgada. A narradora traz esse fato à lembrança do leitor, dirigindo-se diretamente a ele, como se ambos fizessem parte de um mundo regido pelas mesmas leis. Contudo, o mundo de Agilulfo permitiria que esse detalhe simplesmente fosse omitido, já que outros pormenores – como o próprio fato de ele andar submerso – são ignorados e não recebem explicação, mesmo sendo impossíveis no mundo do leitor. A narradora, no entanto, explica a capacidade da armadura metálica de estar na água salobra sem enferrujar-se com um dado também corriqueiro, que seria o de untar-se com óleo. A ironia está justamente na piscadela da narradora para o leitor, quando ela, num jogo de explicações de minúcias irrelevantes parece mostrar que aquele, sim, é um mundo

⁶⁸ De fato, mergulhando milhas e milhas de profundidade, Agilulfo desce em pé sobre a areia do fundo do mar e começa a caminhar com bom ritmo. Frequentemente encontra monstros marinhos e deles se defende com golpes de espada. O único inconveniente para uma armadura no fundo do mar vocês sabem qual é: a ferrugem. Mas, tendo sido untada da cabeça aos pés com óleo de baleia, a armadura branca tem um estrado de gordura que a mantém intacta (CALVINO, 1993d, p. 103).

semelhante à realidade do leitor, mesmo não havendo esclarecimentos sobre elementos inverossímeis que estão presentes nesse mundo.

Ao chegar novamente na praia, o herói descobre que Sofronia era a última de trezentos e sessenta e cinco mulheres de um sultão, e seria visitada pelo seu marido naquela mesma noite. Auxiliado por um grupo de pescadores que levavam diariamente uma pérola para cada esposa do sultão, ele se vale do fato de ser apenas uma armadura como um disfarce e entra no palácio em forma de presente especial para a sultana raptada da Escócia. Segue-se um “combate” e a conseqüente “vitória” de Agilulfo sobre os guardas do sultão, e ele consegue levar a donzela de volta para a corte de Carlos Magno.

No entanto, eles chegam incógnitos na Bretanha e a donzela Sofronia é deixada em uma gruta, enquanto esperam para anunciar a virgindade ainda intacta. Nesse entremeio, porém, chega outro cavaleiro, Torrismondo, aquele que havia motivado a partida do cavaleiro inexistente por contestar seu posto, e encontra Sofronia na caverna, apaixonou-se por ela confundido por esta agora se autodenominar “Azira; o Suor Palmira. Secondo se nel gineceo del sultano o in convento⁶⁹”(CALVINO, 2004b, p.113). O segundo cavaleiro e a donzela passam a noite juntos na caverna. Ocorre o que Propp chama de “falsa pretensão do falso herói”, e isso compromete toda a demanda de Agilulfo.

Quando este chega ao local onde havia deixado Sofronia, ele a encontra com esse falso herói, Torrismondo, e percebe-se frustrado na sua lide. Aqui, invertem-se as funções de Propp: o “reconhecimento”, a “descoberta do engano”, a “transfiguração” e o “casamento” acontecem, mas em benefício de Torrismondo, que seria o falso herói. Ele reconhece em Sofronia a sua mãe, depois descobre que na verdade eles apenas haviam crescido juntos, sem qualquer elo consangüíneo, ela se transforma para ele de mãe em amada, e os dois se casam. Quanto a Agilulfo, este não espera e foge em busca da “morte”:

⁶⁹ “Azira; ou irmã Palmira. Conforme fosse no gineceu do sultão ou no convento” (CALVINO, 1993d, p. 120)

– Cavaliere! – chiama Rambaldo, rivolto verso l’elmo, verso la corazza, verso la quercia, verso il cielo, – Cavaliere! Riprendete l’armatura! Il vostro grado nell’esercito e nella nobiltà di Francia è incontestabile! – E cerca di rimettere insieme l’armatura, di farla stare in piedi, e continua a gridare: – Ci siete, cavaliere, nessuno può più negarlo, ormai! – Non gli risponde alcuna voce. L’armatura non sta su, l’elmo rotola in terra. – Cavaliere, avete resistito per tanto tempo con la vostra sola forza di volontà, siete riuscito a far sempre tutto come se esisteste: perché arrendervi tutt’a un tratto? – Ma non sa più da che parte rivolgersi: l’armatura è vuota, nuon vuota come prima, vuota anche di quel qualcosa che era chiamato il cavaliere Agilulfo e che adesso è dissolto come una goccia nel mare⁷⁰(CALVINO, 2004b, p.117)

O fim do cavaleiro inexistente denota um aparente fracasso na sua demanda. No entanto, é preciso lembrar que o romance trata justamente da quebra na expectativa do leitor, habituado com as histórias que obedecem à mesma estrutura postulada por Propp. O que ocorre em *I cavaliere inesistente*, também na estrutura desse episódio, é a sinalização de uma forma tradicional, a qual sofre uma ruptura, o que dá o caráter de inusitado ao enredo do romance.

É interessante a maneira como a narradora se apropria de uma forma familiar fixa – a dos contos maravilhosos – e consegue subvertê-la. Além disso, também arranja esta linearidade da fábula como um dos fios da narrativa, permanentemente entrelaçada com comentários sobre a própria escrita e a tarefa de narrar. Assim, diferentemente dos contos de fadas, em que a trama é única e sucinta, nesse romance, a narrativa sempre é interrompida por reflexões, além de correr paralela a outras quatro aventuras: as de Rambaldo, Bradamante, Gurdulù e Torrismondo. Estes quatro personagens podem ser considerados heróis de suas próprias

⁷⁰ – Cavaleiro! – chama Rambaldo, dirigindo-se ao elmo, à couraça, ao carvalho, ao céu. – Cavaleiro! Retome a armadura! Sua patente no exército e seu grau de nobreza da França são incontestáveis! – E trata de recompor a armadura, colocá-la de pé, e continua a gritar: – Cavaleiro, agora foi reconhecido, ninguém mais pode negá-lo! – Nenhuma voz lhe responde. A armadura não pára em pé, o elmo rola pelo chão. – Cavaleiro, resistiu por tanto tempo só com sua força de vontade, consegui fazer sempre de tudo como se existisse: por que render-se de repente? – Mas já não sabe para que lado virar-se: a armadura está vazia, não vazia como antes, esvaziada também daquele algo que se chamava o cavaleiro Agilulfo e que agora se dissolveu como uma gota no mar (CALVINO, 1993d, p.124).

histórias, sempre no encalço do cavaleiro inexistente, por motivos próprios a cada um deles.

Outra possibilidade de análise seria considerar como o principal herói do romance o cavaleiro Rambaldo, um jovem que busca sua identidade como cavaleiro, tentando se assemelhar àquele ideal que encontrava apenas nas narrativas sobre a cavalaria. Na verdade, todos os personagens caminhariam de um “não-ser” para o “ser”, enquanto o cavaleiro inexistente realiza o percurso inverso no romance. A narrativa trataria, portanto, de uma busca pela identidade, e o que acontecia no conto de fadas, quando se pensa em uma formação de identidade cultural coletiva, passaria nesse romance a uma constituição da identidade do sujeito na metade do século XX. Isso ocorre, portanto, em um tempo quando também “*ancora confuso era lo stato delle cose nel mondo*”⁷¹(CALVINO, 2004b, p.31), e as pessoas procuravam uma razão para sua própria existência.

Essa demanda, como pôde ser visto, corresponde à seqüência apreendida por Propp do conto maravilhoso, mesmo não havendo uma relação estrita de conformidade com as subcategorias elencadas pelo teórico russo. No entanto, é importante encontrar essa relação com o maravilhoso dos contos folclóricos como uma maneira de perceber a intertextualidade entre estes e o romance analisado, inclusive em seu aspecto formal. Ressalta-se ainda o estilo no romance, que tende para uma postura paródica em relação a essa forma tradicional, subvertendo-a e causando o estranhamento e a quebra de expectativas no leitor, o que reforça o caráter de jogo proposto por Italo Calvino para o leitor de *I nostri antenati*.

O autor italiano escreve sobre o uso desse tipo de recurso no romance contemporâneo como uma forma de devolver ao homem características como “inteligência” e “vontade”, as quais, segundo ele, seriam a prova de que o caráter humano de cada indivíduo – ou a individualidade do ser humano, pode-se também afirmar – não teria sido plenamente dissolvido nessa época em que sua narrativa está sendo escrita. Para ele,

⁷¹ “ainda era confuso o estado das coisas no mundo” (CALVINO, 1993d, p. 35)

I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate⁷² (CALVINO, 1995b, p.19)

Assim, para encontrar algo de humano nessa “sociedade impiedosa” o autor recorre aos contos em que o herói lutava contra uma natureza também desumana, mostrando que esse tipo de narrativa não pertence apenas aos “nossos antepassados”, mas também pode ensinar ao homem que lida com outros tipos de monstros e bestas no presente. A reprodução de uma forma de narrativa tão difundida – e mesmo estudada e teorizada pelos estruturalistas – leva o leitor a pensar que talvez até seja possível compreender o seu mundo através de um olhar diacrônico, como o modo de ver de um homem que já não existe mais, ou seja, o homem medieval que elaborou essa forma de narrar. No entanto, por ter consciência dessa estrutura, o olhar do escritor e do leitor do presente não consegue mais alcançar a naturalidade dos primeiros narradores do conto popular. Já se conhecem a forma e os procedimentos desse texto, restam agora os atributos humanos desse tipo de empreitada, ou seja, “*la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari*”⁷³ (CALVINO, 1995b, p.18), a mesma vontade que movia Agilulfo, o cavaleiro impecável, mesmo sendo inexistente.

⁷² Os romances prazerosos de se ler ou escrever são romances de ação, mas não por um resíduo de culto vitalístico ou energético: aquilo que nos interessa acima de qualquer coisa são as provações que o homem atravessa e o modo como as supera. O modelo dos contos mais remotos: o menino abandonado no bosque ou o cavaleiro que deve sobrepujar encontros com feras e encantamentos, ainda é o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, continua o desenho dos grandes romances exemplares nos quais uma personalidade moral se concretiza, movendo-se em uma natureza ou em uma sociedade impiedosa (Tradução livre de nossa autoria).

⁷³ a vontade límpida e ativa que move os cavaleiros nos cantos antigos (Tradução livre de nossa autoria).

3 INTANGÍVEIS: NÍVEIS DE REALIDADE NOS MUNDOS FICCIONAIS

Our common-sense presuppositions about the 'real' depend upon how that 'real' is described, how it is put into discourse and interpreted. There is nothing natural about the 'real' ante there never was – even before the existence of mass media.

*Linda Hutcheon
The Politics of Postmodernism*

Assim como não se podem separar o contexto, o texto e a fantasia presentes nesses romances, cada realidade construída por esses narradores também alcança limites intangíveis pelo leitor, por se aproximarem da semiose ilimitada.

O próprio conceito de realidade será posto à prova por esses romances e teorizado paralelamente por Calvino, o que trará à tona sua postura diante de conceitos como o de autor e leitor em um período quando se questionavam a função desses elementos como atuantes no processo de criação e recepção do texto literário.

3.1 Representação de mundos, mundos da representação.

A maneira como se compõe e está estruturado o mundo em uma narrativa é um assunto que provoca interesse desde o tempo de Aristóteles (1966). Seu conceito de *mimesis* procurava encontrar pontos de convergência entre o mundo “real” e aqueles presentes nos textos, os quais seriam formas verossímeis de representação das ações dos homens.

Desde o texto grego da *Poética* até as diversas teorias trazidas à tona no século XX, o conceito de *mimese* se transformou historicamente, passando por diversas concepções segundo as quais a literatura caminharia desde uma pretensa transparência até o expresso fingimento em relação a um dado real. Segundo aquelas que tratam dos mundos possíveis na literatura, ou mundos ficcionais, o texto literário aproveitaria os elementos que pertencem a um referencial do mundo histórico do leitor e os converteria em signos que funcionam apenas dentro da construção discursiva do romance.

Conforme já afirmado, a leitura de *I nostri antenati* não pode prescindir da discussão acerca do modo como se procede a essa construção de mundos na narrativa, o que pode ser levado de modo mais abrangente a uma problematização sobre a “representação” no romance de Italo Calvino. Essa questão está presente desde a leitura dos próprios títulos dos romances que compõem a trilogia, que se propõe a narrar sobre fatos que seriam considerados impossíveis, caso estivessem em um contexto preso à realidade extraliterária. No entanto, denota-se em cada romance a compreensão de que existe uma “realidade” interna à narrativa que só a essa pertence, um universo próprio no qual se torna possível a presença de uma personagem partida ao meio, ou que vive sobre as copas das árvores, ou até mesmo que “não existe”.

Assim, a maneira de representar e as implicações que as escolhas de um narrador podem trazer para a história são na verdade alguns dos elementos centrais para a interpretação desses textos. A forma é, sim, o que está em jogo nessa narrativa, e o mundo criado está estruturado sobre o rearranjo de antigas formas, uma proposta para se pensar sobre o que seria a *mimesis* hoje.

Seguindo o pensamento aristotélico, Erich Auerbach (1971) trabalha com o texto narrativo e acrescenta o pensamento de que os diversos tipos de *mimese* assumiriam formas específicas nos textos em que se manifesta. Assim, o discurso da narrativa determinaria o modo como cada mundo ficcional é construído, e que efeitos estéticos podem ser causados a partir da

leitura de cada texto literário. Desse modo, a ausência de superposição de planos na narrativa ou o uso abundante de descrições poderiam acentuar o caráter ficcional de um texto, tanto quanto a linguagem mais linear e com a presença de menor detalhamento poderia aproximar uma narrativa do relato historiográfico:

A história que presenciamos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão; só quando, numa zona determinada, ela já produziu resultados, podemos com a sua ajuda, ordená-los de algum modo; e quantas vezes a ordem que assim achamos ter obtido, torna-se novamente duvidosa, quantas vezes nos perguntamos se aqueles resultados não nos levaram a uma ordenação demasiado simplista do originalmente acontecido! (AUERBACH, 1971, p.16).

Esses conceitos tornam-se válidos para a presente análise pelo fato de que, assim como Auerbach, Calvino irá demonstrar como a linguagem é o meio pelo qual podem ser construídos os mais diversos mundos ficcionais. Neles, cada realidade é intrínseca ao espaço do texto literário, mas seus efeitos são os mais diversos de acordo com a presença de vários níveis de realidade na narrativa.

No entanto, é preciso que esteja claro que essa compreensão do discurso como uma possibilidade de transformar os *particulares* de um texto ficcional em *universais* do mundo real não é suficiente para interpretar um texto, quando se têm em mente os mundos ficcionais. Novamente entra em jogo a independência ontológica de cada mundo. O estilo segundo o qual se constroem os textos influenciaria na postura do crítico quanto à ficcionalização do discurso literário, ou seja, o que está em jogo é o veículo, o texto, não as relações entre o “mundo real” e o “mundo criado”. Pode-se, aqui, retomar o pensamento de Fokkema acerca dos níveis de análise do texto literário. Esses, do mesmo modo que permitem admitir uma interferência mútua dos níveis nas escolhas de um autor no momento de

sua produção, também permitem entender que, embora fruto de uma época, o mundo criado em um texto literário obedece a uma estrutura única, que lhe é particular e obedece a regras de coerência interna a cada obra.

No romance *Il cavaliere inesistente*, um dentre os ora analisados, é mostrada essa dificuldade de o narrador estabelecer um discurso histórico, a partir da coleta de dados e do exame de documentos do seu próprio tempo, valendo-se ainda do discurso lendário das narrativas de cavalaria, das quais o maior representante, “univocamente fixado”, é Agilulfo, o cavaleiro inexistente. Ele mesmo pode ser considerado como uma manifestação “física” no mundo narrado pela sóror Teodora dos elementos ficcionais àquele mundo, ou seja, as personagens dos manuscritos por ela consultados. Assim, o que há de universal na compreensão do que seria um cavaleiro de Carlos Magno teria se “materializado” na figura da personagem Agilulfo. No entanto, como entidade ficcional em um mundo ficcional, ele não alcança a capacidade de existência, isto é, ele é mais personagem que as demais personagens, pois não tem materialidade além da armadura, dos conceitos que o envolvem.

No contexto da pós-modernidade, ainda outro elemento entra como componente dessa visão acerca da representação. Ele é mencionado por Brian McHale (1996) ao formular sua teoria sobre a ontologia dos mundos ficcionais. Para ele, “*post modernist fiction **does** hold the mirror up to reality; but that reality, **now** more than ever before, is plural*”⁷⁴ (McHALE, 1996, p. 39, grifos do autor). Assim, não se descarta a existência de uma “realidade” no texto literário, nem fora dele, mas aponta-se para o fato de que não há apenas **uma** realidade a ser contemplada ou reproduzida no espelho do texto literário, mas diversas manifestações do real, as quais serão tomadas por Italo Calvino como níveis de realidade na literatura.

⁷⁴ a ficção pós-moderna expõe o espelho diante da realidade, mas essa realidade, *agora* mais que em qualquer tempo passado, é plural. (Tradução livre de nossa autoria)

Em uma conferência de 1978⁷⁵, Calvino discute a presença desses diversos níveis de realidade — não “da” realidade — no texto, e também a maneira como a crítica literária e os próprios textos de literatura vêm lidando com a representação ao longo dos séculos. A argumentação desse texto é semelhante à de McHale, e está apoiada no fato de que para a literatura não haveria “uma” realidade, ou “a” realidade, mas apenas “níveis de realidade”. Assim, Calvino conclui seu texto com a seguinte afirmação:

*Se esista **la** realtà di cui vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la **realtà dei livelli** e questa é una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto⁷⁶ (CALVINO, 1995b, p.390, grifos do autor).*

Para explicar o que seria essa realidade dos níveis, o autor italiano toma como exemplo a narrativa da *Odisséia*, de Homero, e apóia sua classificação nas diversas manifestações de vozes do narrador. Para Calvino, a responsabilidade sobre os modos de representação no texto literário estaria relacionada à enunciação marcada no texto pela figura do narrador.

Desse modo, uma maneira de perceber a existência desses níveis seria quando o texto literário se volta sobre si mesmo, e a consciência de lidar com o universo ficcional estaria presente em cada texto literário, já que *“in tutte le letterature troviamo opere che a un certo momento si rovesciano su se stesse, guardano se stesse nell'atto di farsi, prendono coscienza dei materiali con cui*

⁷⁵ Essa conferência se intitula *I livelli della realtà in letteratura* [Os níveis da realidade na literatura], foi posteriormente traduzida para o inglês sob o título *Levels of reality in Literature* e ainda é inédita do Brasil.

⁷⁶ A literatura não pode decidir se existe a realidade, da qual os diversos níveis não são mais que aspectos parciais, ou se existem somente níveis. A literatura conhece a *realidade dos níveis*, e esta é uma realidade que ela conhece talvez melhor do que se consiga conhecer por outros processos cognitivos. O que já é bastante. (Tradução livre de nossa autoria)

*sono costruite*⁷⁷(CALVINO, 1995b, p.376).

No entanto, Calvino também nesse texto alerta para o fato de que, na verdade, todos esses mundos são ficcionais, e os níveis que existem em uma obra literária são elaborados artisticamente: *“Questi sono i nodi da cui dobbiamo partire per qualsiasi discorso sui livelli di realtà dell’opera letteraria: non possiamo perdere di vista il fatto che questi livelli fanno parte d’un universo **scritto**”*⁷⁸ (CALVINO, 1995b, p.376, grifo do autor).

Essa ressalva traz consigo a própria discussão acerca da referencialidade na literatura. Calvino adverte que, independentemente de qualquer grau de proximidade com o real, um universo ficcional existe pela palavra, é por ela fundado e também obedece a princípios internos textuais como os da verossimilhança e necessidade apontados desde Aristóteles. O compromisso do texto é, portanto, firmado com os elementos de ordem interna da narrativa.

Além desse, outro aspecto a ser observado sobre a representação na literatura é a presença de um “sujeito autor”. O texto literário surge atrelado ao pensamento de alguém que existe fora do universo ficcional, e este seria um dos pólos de contato entre um mundo textual e a realidade social do contexto de produção e recepção de uma obra:

“Io scrivo”. Questa affermazione è il primo e solo dato di realtà da cui uno scrittore può partire. “In questo momento io sto scrivendo”. Il che equivale a dire: “Tu che leggi, sei tenuto a credere una cosa sola: che ciò che stai leggendo è qualcosa che in un momento precedente qualcuno ha scritto; quello che leggi avviene in un particolare universo che è quello della parola scritta”. [...] Ho parlato di “universi di esperienza” e non di “livelli di realtà”, perché all’interno dell’universo della parola scritta si possono individuare molti livelli di realtà, così come in

⁷⁷ “em todas as literaturas encontramos obras que, num dado momento, voltam-se para si mesmas, contemplam-se no ato de criar-se, tomam consciência dos materiais com que são construídas”(Tradução livre de nossa autoria).

⁷⁸ “Tais são os nós dos quais devemos partir para toda e qualquer reflexão sobre níveis de realidade da obra literária: não podemos perder de vista o fato de que estes níveis fazem parte de um universo *escrito*”. (Idem)

*ogni altro universo dell'esperienza*⁷⁹(CALVINO, 1995b, p.376-7).

Desse modo, o que tornaria possível a compreensão de um universo ficcional como tal dependeria do conhecimento de que aquele é um universo criado, mas não apenas isso, num outro pólo encontrar-se-ia a figura do leitor. Este por sua vez é responsável pela aceitação de um acordo ficcional, em que ele toma aquele mundo e suas verdades internas como possíveis e coerentes no momento da leitura:

*Però la credibilità che ora c'interessa non è né l'una né l'altra, ma è quella credibilità speciale del testo letterario, interna alla lettura, una credibilità come tra parentesi, alla quale corrisponde da parte del lettore quell'atteggiamento definito da Coleridge "suspension of disbelief", sospensione dell'incredulità*⁸⁰ (CALVINO, 1995b, p.378).

Como conseqüência do conhecimento destes dois pólos da leitura, Calvino menciona o problema da "metaleitura" no texto ficcional. Essa consciência de que o texto pode falar sobre si mesmo e acerca da linguagem que lhe serve como estrutura está presente desde o mundo clássico, e foi trazida à luz como estratégia de escrita pelos românticos. No entanto, é na literatura contemporânea que ela atinge talvez seu potencial extremo, através das "metanarrativas", ou seja, está em discussão, além da reflexão do texto sobre si mesmo, um conjunto de questões peculiares ao contexto em que essas metanarrativas estão inseridas. No caso da literatura pós-moderna, tal problema se insere num emaranhado de questões que colocam

⁷⁹ " 'Eu escrevo'. Esta afirmação é o primeiro e único dado de realidade sobre o qual um escritor pode fundar-se. 'Neste momento, eu estou escrevendo'. O que equivale a dizer: 'Você que lê, esteja certo de crer em apenas uma coisa: o que você está lendo não é mais que algo escrito em algum momento anterior por alguém, o que você lê vem de um universo particular, aquele da palavra escrita'. [...] Falei de 'universos de experiência' e não de 'níveis de realidade', porque no interior do universo da palavra escrita pode-se reconhecer grande número de níveis de realidade, como em qualquer outro universo da experiência." (Tradução livre de nossa autoria)

⁸⁰ "Mas a credibilidade que nos interessa aqui não é nem uma nem outra, mas a credibilidade específica do texto literário, interna à leitura, credibilidade como posta entre parêntesis, à qual corresponde a atitude da parte do leitor definida por Coleridge como *suspension of disbelief*, uma suspensão da desconfiança." (Idem)

em discussão a prevalência, sobre os dados empíricos do real, dos códigos de representação, inclusive provocando a perda dessa referência única conhecida até então como “real”. Assim, desde o questionamento sobre quem de fato escreve o texto até a própria ficcionalização das fontes citadas, os narradores problematizam a metalinguagem moderna, salientando que não basta explicitar a estrutura do texto literário, mas também é possível simular, além do diálogo com o mundo, o mundo com quem se dialoga.

Calvino menciona essa chamada do leitor para o texto como uma tomada de posição *“contro l’illusorietà dell’arte, contro la pretesa naturalistica di far dimenticare al lettore o allo spettatore di aver di fronte un’operazione condotta con mezzi linguistici, una funzione studiata in vista d’una strategia degli effetti”*⁸¹ (CALVINO, 1995b, p.381).

Outra implicação dessa ênfase na estrutura do texto é a problemática do desdobramento do sujeito da escrita. O autor em questão não pode mais ser confundido como autor empírico já que ele passa a ser compreendido como uma construção, uma instância literária. Assim, Calvino enfatiza que a “realidade” do autor também precisa ser tratada como uma invenção, uma *“proiezione di se stesso che l’autore mette in gioco nella scrittura, e può essere la proiezione d’una vera parte di se stesso come la proiezione d’un fittizio, d’una maschera”*⁸² (CALVINO, 1995b, p.382). Isto permite dissociar-se a imagem do narrador de uma imagem de autor implícito no texto literário e da imagem do autor empírico, responsável pelo texto literário. Compreendem-se melhor sob esta perspectiva os papéis de cada um desses elementos e sua contribuição para o distanciamento ou aproximação do texto literário em relação a um possível referente. Esse desmembramento da função autoral permite que se percebam diversas vozes implicadas na enunciação do texto literário, realçando, por muitas vezes, na pluralidade discursiva no texto.

⁸¹ “contra a ilusão da arte, contra as pretensões naturalistas de fazer o leitor ou espectador esquecer que ele assiste a uma operação conduzida com meios lingüísticos, a uma ficção desejada em função de uma estratégia dos efeitos.” (Tradução livre de nossa autoria)

⁸² “projeção de si mesmo que o autor coloca em jogo na escrita, e isso pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara.” (Idem)

Um último resultado da explicitação de diversos níveis de realidade no texto literário apontada por Calvino acontece quando se toma outro texto como referência externa, e este é trazido para um universo ficcional. Trata-se do problema da intertextualidade, ou mesmo da paródia, quando o discurso citado aparece no texto subvertido:

In questo caso per ottenere un determinato effetto letterario io attribuisco apocrifamente a Omero un mio capovolgimento o deformazione o interpretazione del racconto omerico. [...] Ma anche senza capovolgimento, gli innumerevoli autori che rifacendosi a un autore precedente hanno riscritto o interpretato una storia mitica o comunque tradizionale, l'hanno fatto per comunicare qualcosa di nuovo, pur restando fedeli all'immagine della tradizione, e per tutti loro nell'io del soggetto scrivente si possono distinguere uno o più livelli di realtà soggettiva individuale e uno o più livelli di realtà mitica o epica che trae materia dall'immaginario collettivo⁸³(CALVINO, 1995b, p.379).

Torna-se necessário, ainda, mencionar a distinção entre “níveis de realidade” e “níveis de verdade”. Para Calvino, os níveis interiores à obra não têm uma implicação filosófica quanto a um compromisso com a Verdade. O fundamental para a estruturação do texto literário seria sua coerência interna, e não um pacto com uma realidade externa.

Calvino conclui sua reflexão mostrando que os diversos níveis de realidade na literatura acontecem tanto no momento da produção quanto na leitura no texto ficcional, além de estarem presentes na estrutura de cada obra, independentemente do seu grau de explicitação:

Il tracciato che abbiamo seguito, i livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e di schermi forse s'allontana all'infinito, forse s'affaccia sul nulla. Come abbiamo visto

⁸³ Neste caso, para obter um efeito literário determinado, atribuo, de modo apócrifo, a Homero uma reviravolta, uma deformação ou uma interpretação da narrativa homérica pela qual sou responsável. [...] E, mesmo sem reviravolta, os inumeráveis autores que, se referindo a um autor precedente, reescreveram ou interpretaram uma história mítica ou, pelo menos tradicional, fizeram-no para comunicar alguma coisa de novo, permanecendo fiéis à imagem da tradição; para todos eles, no “eu” do sujeito que escreve, podem-se distinguir um ou vários níveis de subjetividade individual e um ou mais níveis de realidade mítica ou épica que tira sua matéria do imaginário coletivo. (Tradução livre de nossa autoria)

*svanire l'io, il primo soggetto dello scrivere, così ce ne sfugge l'ultimo oggetto. Forse è nel campo di tensione che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori d'una realtà inesauribile di forme e significati*⁸⁴(CALVINO, 1995b, p.390).

A interpretação seria, portanto, também alcançada em diversos níveis, estes diferentes de uma leitura alegórica ou de uma hermenêutica fechada. A busca por um interpretante último estaria conseqüentemente descartada nessa perspectiva que aponta para múltiplas leituras do texto, em direção a uma semiose ilimitada.

Diante desses conceitos, busca-se uma compreensão sobre como os elementos de enunciação entram no jogo ficcional e passam a compor um novo mundo, interno à narrativa. Parte-se, portanto, da análise dos elementos da narrativa, com ênfase no narrador, responsável pela organização e apresentação das ações representadas ao leitor, o qual seria co-responsável pela concretização desse mundo existente apenas na ficção.

Quanto à narração em si, *Il cavaliere inesistente* caminha por diversos níveis que viriam a ser citados por Calvino no texto de 1978 – antecipando em cerca de duas décadas a discussão pelo próprio texto literário – dado que o narrador desse romance relata ações a partir de diversas focalizações. Assim, a história começa a ser contada por um narrador externo aos fatos, o que confere um distanciamento entre o que está sendo narrado e o ato de narrar. Depois esse narrador se revela como um “eu”, Sórora Teodora, provocando uma mudança na abordagem dos eventos. Postula-se que uma freira não tem conhecimento sobre as batalhas para narrá-las, e a narradora sugere que sua história é contada a partir de documentos e crônicas antigos, ou mesmo motivada por barulhos e odores vindos das batalhas e da cozinha do convento. Num terceiro momento, essa focalização diminui a distância

⁸⁴ O traçado que seguimos, os níveis de realidade que a literatura suscita, a sucessão de véus e de telas distanciam-se talvez ao infinito, talvez desemboquem sobre o nada. Assim como vimos desvanecer-se o “eu”, o primeiro sujeito da escrita, assim também nos foge seu objeto último. É talvez no campo de tensões que se estabelece entre um vazio e outro que a literatura multiplica as densidades de uma realidade inesgotável de formas e significados. (Tradução livre de nossa autoria)

entre o narrador e o narrado, quando a irmã Teodora revela-se como a guerreira Bradamante e passa a narrar de um ponto interno à própria narrativa. Nesse ponto, a narração coincide com a história narrada, e o livro se encerra. Cria-se um estranhamento no texto, pois é dado ao leitor perceber que a freira e a guerreira se equivalem, ou seja, o distanciamento entre a ficção narrada pela irmã Teodora e os “fatos” vividos por Bradamante torna-se mínimo.

Neste caso, dizer “eu escrevo” assume dois níveis, no momento em que existe aquele Italo Calvino que Umberto Eco (2002) chama de “autor modelo”, ou seja, a máscara de papel criada pelo autor empírico Italo Calvino, e uma narradora, Teodora/Bradamante, que começa a narrativa como se observasse de fora os fatos narrados:

Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini. Già da più di tre ore erano lì; faceva caldo; era un pomeriggio di prima estate, un po' coperto, nuvoloso; nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento⁸⁵ (CALVINO, 2004b, p.3)

No entanto, a narrativa se modifica no capítulo 4, quando aparece outro nível de realidade: “Eu escrevo que Sórora Teodora narra”. O romance cria uma ambigüidade sobre uma narrativa que se pretende histórica, mas que é estruturada ficcionalmente, a partir do seu narrador:

Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche: quel che non so cerco d'immaginarlo, dunque; se no come farei? E non tutto della storia mi è chiaro [...]Cosa può sapere del mondo

⁸⁵ Sob as muralhas vermelhas de Paris perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos. Encontravam-se ali havia mais de três horas; fazia calor, era uma tarde de começo de verão, meio encoberta, nebulosa; quem usava armadura fervia como se estivesse em panelas em fogo baixo (CALVINO, 1993d, p.7).

*una povera suora*⁸⁶ (CALVINO, 2004b, p.32)

A história, que vinha sendo encaminhada de modo distanciado, passa a ser alternada por momentos de reflexão em que a narradora opina, questiona e reflete sobre o que escreve e sobre o ato de escrever. Estas reflexões se tornam cada vez mais freqüentes, até que tomam todo o texto, por capítulos inteiros.

Em diversos momentos, a visão da guerreira está sobreposta à da freira. No entanto, não é o seu ponto de vista que orienta a narrativa, mas o dos demais cavaleiros: o mundo é percebido distintamente por Agilulfo, que por ser impecável não consegue perceber os desvios e imperfeições da realidade e do homem; por Rambaldo, um jovem que procura na guerra sua identidade e um motivo para existir; e por Gurdulù, o escudeiro de Agilulfo, um homem que existe, mas não tem consciência disso, e não tem nem mesmo nome. Essas visões ficam patentes no momento em que os três seguem juntos para enterrar os mortos após a batalha, e cada um reflete sobre sua própria realidade. A guerreira, por sua vez, é vista através dos olhos de Rambaldo, que não sabe tratar-se ela de uma mulher, até vê-la banhar-se no rio.

Um ponto crucial para discutir a questão da representação nesse romance é o fato de que, à medida que a narradora desenvolve a sua escrita, acontece uma dobra no texto e passa-se a uma reflexão sobre o próprio ato de escrever e suas limitações. A freira narradora menciona por diversas vezes o ato de escrever como uma penitência, e seu dever de representar como um desafio:

Libro, è venuta sera, mi sono messa a scrivere più svelta, dal

⁸⁶ Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de são Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões para conversar com os soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. [...] o que pode saber do mundo uma pobre freira? (CALVINO, 1993d, p.36)

fiume non viene altro che il rombo lassù della cascata, alla finestra volano muti i pipistrelli, abbaia qualche cane, qualche voce risuona dai fienili. Forse non è stata scelta male questa mia penitenza, dalla madre badessa: ogni tanto mi accorgo che la penna ha preso a correre sul foglio come da sola, e io a correrle dietro. È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarò riuscita a seppellire tutte le accidie, le insoddisfazioni, l'astio che sono qui chiusa a scontare⁸⁷ (CALVINO, 2004b, p.78).

Outro aspecto a ser observado ao se tratar da representação refere-se à maneira como os fatos são apresentados. As histórias parecem acontecer de um modo linear, assim como novelas medievais de cavalaria, entrelaçadas pelo metadiscurso da narradora. Sobre isso, Italo Calvino comenta na sua *Nota 1960*:

La presenza d'un "io" narratore-comentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco⁸⁸ (CALVINO, 1985, p.408).

O tempo transcorre, desse modo, paralelo aos fatos narrados, como se a narradora realmente vivesse durante um período aquilo que narra logo em seguida. Não há inversões temporais, mas pausas na narrativa de um

⁸⁷ Livro, chegou a noite, comecei a escrever mais rápido, do rio não chega nada além do roncar distante da cascata, na janela voam mudos os morcegos, ladram alguns cães, ressoam vozes nos depósitos de feno. Talvez esta minha penitência não tenha sido mal escolhida pela irmã abadessa: de vez em quando percebo que a pena desliza pela folha como se estivesse sozinha, e eu correndo atrás dela. É na direção da verdade que corremos, a pena e eu, a verdade que eu espero ver ao meu encontro, do fundo de uma página branca e que poderei alcançar somente quando a golpes de pena conseguir sepultar todas as preguiças, as insatisfações, o fastio a que vim aqui pagar (CALVINO, 1993d, p.83).

⁸⁸ A presença de um "eu" narrador-comentador levou parte da minha atenção a se deslocar da história para o próprio ato de escrever, para a relação entre a complexidade da vida e a folha sobre a qual essa complexidade se dispõe sobre a forma de signos alfabéticos. Num certo ponto, só essa relação me interessava, a minha história tornava-se apenas a história da pena de ganso da freira que corria sobre a folha branca (CALVINO, 1997, p. 19).

episódio para que se dê atenção a outro, e sucessivamente, até que, no final da história o passado e o presente coincidem, apontando para um futuro que já se anuncia cíclico.

O que parece estar em jogo em *Il cavaliere inesistente* é, portanto, a cena da representação, ou seja, o mundo é construído com personagens de outras histórias, com a estrutura de outros gêneros, e pode até ter como principal elemento uma personagem inexistente, ou um narrador que é máscara de máscaras, mas existe no texto e é verossímil. A verossimilhança interna e a harmonia entre as ações são preservadas, mesmo que questionadas em um ambiente que por diversas vezes parece um turbilhão de imagens, assim como se anuncia a escritura da narradora. Os diálogos de Teodora/Bradamante com o livro falam justamente sobre a dificuldade de converter em signos um mundo fragmentado, que não se oferece à imitação, dado ser “confuso o estado das coisas do mundo, no tempo remoto em que esta história se passa” (CALVINO, 1993d, p.35). Assim, conclui-se que, norteadas pela máxima de que “a existir também se aprende”, a narrativa começa a dar significado a esse mundo possível, e o único a não suportar a multiplicidade de vozes nessa realidade é o cavaleiro Agilulfo, o qual termina apenas significante/objeto e deixa de representar.

Semelhantemente, a imagem descrita pelo narrador de *Il barone rampante* no último parágrafo do romance cria uma imagem de grande beleza plástica: as árvores crescem a partir da própria página, e o que o leitor pode ver seria o entrecruzamento de seus galhos e ramos. Esse narrador, que também se confessa limitado durante toda a narrativa, e reitera esse sentimento ao terminar sua história, mencionando que toda a trajetória de seu irmão fosse

um bordado feito do nada que se assemelha a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas, cheio de riscos, de indecisões, de borrões nervosos, de manchas, de lacunas, que por vezes se debulha em grandes pevides claros, por vezes se adensa em sinais minúsculos como sementes puntiformes, ora se contorce sobre si mesmo, ora se bifurca, ora une montes de frases com contornos de folhas ou de nuvens, e depois se interrompe, e depois recomeça a contorcer-se, e corre e corre e

floresce e envolve um último cacho insensato de palavras idéias sonhos e acaba (CALVINO, 1994a, p.254).

A dificuldade em representar o mundo fica manifesta até mesmo por esse narrador observador, mais convencional que a freira/guerreira do último romance, e parece começar a desenhar o que seriam os questionamentos sobre a representação, estes mais marcados pela narradora de *Il cavaliere inesistente*. No entanto, em toda a trilogia, a crise da representação está sinalizada e o mundo criado pelos narradores aparece como ele próprio uma elaboração literária, mostrada pela metáfora da tinta sobre o papel. Calvino, com essa metáfora que o acompanhará até as meditações do Senhor Palomar em seu último romance, faz com que o leitor perceba que a literatura pode não apenas desenhar o esboço de um mundo real, mas erigir quantos mundos queira. Mundos que não são feitos de árvores, reinos ou batalhas, mas de palavras, idéias e sonhos.

3.2 Leitor, alteridade e discurso em *I nostri antenati*

O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, idéia, sob condições de um contato vivo como o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra.

Mikhail Bakhtin
Problemas da Poética de Dostoievski

A produção literária de Italo Calvino mostra o leitor como um elemento fundamental na composição do texto de ficção. Em diversos de seus contos e romances, o leitor, a leitura e a própria literatura figuram como tema. Seus narradores refletem sobre o fazer literário e trazem a presença do outro já implícita no próprio ato de narrar.

O maior exemplo dessa reflexão sobre a maneira como a literatura interfere na vida do leitor se encontra no romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, em que Leitor e Leitora saem em busca de completar um romance que se desdobra em dez narrativas sem fim, todas abertas às possibilidades imaginadas no ato da leitura. Leva-se ao extremo o conceito de “obra aberta”, em que caberá ao receptor completar as lacunas de significação, atribuindo sentido ao discurso literário. No entanto, o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* não é o único exemplo de como o leitor é pensado por Calvino. Em *Il castello dei destini incrociati*, são os ouvintes de cada narrativa que podem interagir e contar suas próprias histórias de acordo com a disposição em uma mesa de diversos signos das cartas do tarô. E em *Palomar*, a personagem principal é a própria imagem do leitor que descobre o mundo e transforma em linguagem suas observações, buscando um modo de fazer suas descobertas tornarem-se materiais para aqueles que passam a enxergar através da “janela de seus olhos, onde o mundo contempla o mundo”. Nessas, como em cada uma das obras do autor italiano, o leitor é mostrado como co-construtor de sentidos e não apenas de alguém capaz de atualizar o que lhe é previamente fornecido.

Em um artigo de 1967, intitulado *Per chi si scrive? (Para quem se escreve?)*, Calvino fala sobre o leitor, referindo-se a uma estante hipotética em que os livros (romance ou poesia) podem se encaixar. Uma vez presentes nessa estante, eles a modificariam, mesmo se dispostos ao lado de textos não-literários. Desse modo, o autor deveria escrever para um leitor que não lhe fosse óbvio, e não para o leitor habitual de romances, de modo a colocar em discussão os valores e os códigos de significado estabelecidos. Esse “leitor modelo” deveria ter um nível cultural maior do que o próprio autor, e a ele caberia estabelecer relações mais amplas do que aquelas jamais previstas no tempo da escritura.

Para Calvino, o autor jamais tem o controle absoluto dos signos ao produzir o texto, e mesmo que ele tenha um leitor em mente, a interpretação (ou o uso) que se dá para cada texto depende da intenção do leitor, não da intenção do autor. Destarte, ele conclui com a idéia de que não há apenas diversidade no campo da recepção do texto literário, mas essa possibilidade

é interna, um contínuo movimento no campo da linguagem. Essa idéia coincide com o conceito de *polifonia*, de Mikhail Bakhtin (1997b). As mais diversas vozes estariam presentes no romance, não apenas no nível textual, da narrativa, mas também nos pólos de criação e recepção. O autor implícito, imagem criada e interior ao texto literário, dialoga com o seu leitor e é uma das vozes que fala, ora através do narrador, ora em oposição a este. Nesse nível, “[a]o mesmo tempo em que se cria a si próprio, o autor implícito se encarrega também de criar sua audiência, o outro lado da sensibilidade da obra na figura do leitor” (MACHADO, 1995, p.103).

Já o leitor empírico, receptor do texto literário, pode compreender como cada mundo possível é construído no texto, de acordo com um conhecimento específico do mundo. Este conhecimento, por sua vez, é associado à *multiplicidade* inerente ao texto literário e à capacidade de articular textos de diversos gêneros em uma “estante hipotética”, aquela em que estariam dispostos o romance ou poema lido e o repertório de cada indivíduo.

De acordo com o conceito de "leitor implícito", de Wolfgang Iser, o leitor é composto tanto por elementos que estão implícitos no texto quanto por elementos virtuais, os quais são atualizados no ato da leitura. O discurso seria o ponto em que viriam a convergir autor e leitor, ou seja, a linguagem, dotada de uma função norteadora, estaria se mostrando como uma maneira de olhar, de proporcionar a interação do homem com o seu mundo, bem como a própria configuração desse mundo enquanto tal. Assim, o olhar do leitor passaria a existir pelo discurso. Diante de cada mundo criado, o homem teria a sensação de apreender na palavra aquilo que aparece diante de si por meio das representações, da significação. Pelo discurso tem-se um ponto de contato entre o leitor e o texto; são as “lentes” da leitura que permitem uma escolha entre as possibilidades de acioná-lo (ARAUZ, 2003).

Em *I nostri antenati*, essa discussão já está presente na própria maneira como as personagens interagem cada qual com seu mundo, atuando eles próprios enquanto leitores; na configuração usada para trazer essas leituras de cada mundo para os romances; e no modo como podem ser quebrados os horizontes de expectativa do leitor empírico, o que gera novos tipos de perspectiva motivados pelo efeito estético do discurso literário.

Assim, a trilogia de Calvino fala dos “antepassados” do povo italiano, não apenas como figuras históricas, mas como componentes de uma fortuna literária. No primeiro romance, narrado por um menino de aproximadamente oito anos, as imagens são vivas e trazem em si uma forte carga de significação. O modo como o visconde Medardo di Terralba, partido ao meio, passa a ver o seu mundo se reflete na maneira como ele passa a se comunicar com aqueles que o cercam, imprimindo uma marca sua inclusive no seu entorno. Essa maneira de ler a realidade a partir de seu próprio ponto de vista influencia na vida de toda a comunidade, como no episódio em que ele é procurado pelos seus servos, que seguem uma pista singular de signos que reproduzem sua própria condição humana:

videro le pere che pendevano contro il cielo albeggiante e a vederle furono presi da terrore. Perché non erano intere, erano tante metà di pera tagliate per il lungo e appese ancora ciascuna al proprio gambo: d’ogni pera però c’era solo la metà di destra (o di sinistra secondo da dove si guardava, ma erano tutte dalla stessa parte) e l’altra metà era sparita, tagliata o forse morsa⁸⁹ (CALVINO, 2002, p.19).

A maneira como o visconde, ou sua metade totalmente má, passa a perceber o mundo, é justificada por ele mesmo ao narrador como fruto de uma experiência que merece ser comunicada. O mundo cindido seria para ele uma consequência natural do seu próprio estado, sua própria leitura da realidade, a qual, segundo ele, permitir-lhe-ia “entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros [...], pois a beleza, sapiência e justiça existem só no que é composto de pedaços” (CALVINO, 1996, p.52).

Desse modo, o narrador passa a compreender as ações do visconde como uma maneira de interagir com a sua realidade, uma série de condutas que, se lidas, seriam capazes de denotar elementos de sua singularidade, até no modo como demonstrava seu amor pela camponesa Pamela:

⁸⁹ Viram as peras que pendiam contra o céu da manhã e ao vê-las ficaram horrorizados. Por que não estavam inteiras, eram várias metades de peras cortadas ao comprido, e cada uma presa ao próprio talo: Todavia de cada pêra só restava a metade direita (ou esquerda, conforme de onde se olhasse, mas estavam todas do mesmo lado) e a outra metade desaparecera, cortada ou talvez mordida (CALVINO, 1996, p.27)

Per il bosco passava alle volte mio zio, ma si teneva al largo, pur manifestando la sua presenza nei tristi modi consueti a lui. Alle volte una frana di sassi sfiorava Pamela e le sue bestie; alle volte un tronco di pino a cui lei s'appoggiava cedeva, minato alla base da colpi d'accetta; alle volte una sorgente si scopriva inquinata da resti d'animali uccisi⁹⁰ (CALVINO, 2002, p.51-2).

Em *Il barone rampante*, a própria leitura de romances é colocada em pauta. A personagem Cosimo escolhe viver sobre as árvores, e uma das maneiras de continuar interagindo com o mundo é pela leitura e pela sua paixão em contar histórias. A formação do leitor entra em pauta, no momento em que o jovem barão conhece um salteador e passa a indicar-lhe a leitura de diversos livros, num período em que toda a humanidade atentava para a importância de o homem ser “ilustrado”:

Cosimo a questo punto avrebbe voluto separare i libri che voleva leggersi per conto suo con tutta calma da quelli che si procurava solo per prestarli al brigante. Macché: almeno una scorsa doveva darla anche a questi, perché Gian dei Brughi si faceva sempre più esigente e diffidente, e prima di prendere un libro voleva che lui gli raccontasse un po' la trama, e guai se lo coglieva in fallo. [...] Non si riusciva mai a indovinare quello che gli andava.

Insomma, con Gian dei Brughi sempre alle costole, la lettura per Cosimo, dallo svago di qualche mezz'oretta, diventò l'occupazione principale, lo scopo di tutta la giornata. E a furia di maneggiarli, di giudicarli e compararli, di doverne conoscere sempre di più e di nuovi, tra letture per Gian dei Brughi e il crescente bisogno di letture sue, a Cosimo venne una tale passione per le lettere e per tutto lo scibile umano che non gli bastavano le ore dall'alba al tramonto per quel che avrebbe voluto leggere, e continuava anche a buio a lume di lanterna⁹¹ (CALVINO, 1993a,p.112).

⁹⁰ Meu tio passeava às vezes pelo bosque, mas se mantinha ao largo, mesmo manifestando a sua presença nos tristes modos que lhe eram próprios. Às vezes, um rolar de pedras tocava Pamela e seus animais; em outras ocasiões, um tronco de pinheiro ao qual ela se apoiava cedia, minado na base por golpes de machadinha; às vezes ainda uma nascente se descobria poluída por restos de animais mortos (CALVINO, 1996, p.60).

⁹¹ A esta altura, Cosme gostaria de separar os livros que desejava ler por conta própria, com toda calma, daqueles que conseguia só para emprestar ao bandido. Que nada: pelo menos uma espiada devia dar também nestes, pois João do Mato tornava-se cada vez mais exigente e desconfiado, e antes de pegar um livro queria que ele lhe contasse um pouco da trama, e ai dele se errasse. [...]. Não dava para adivinhar a preferência dele.

Com o tempo, Cosimo passa a ser um “contador de histórias”, e sua preocupação com a audiência norteia o modo como ele desenvolve suas narrativas, alterando o estilo, e até mesmo os fatos, de modo a cativar seu público:

*Continuava a raccontare, sempre in modi diversi, la fine del nostro zio naturale, e a poco a poco venne svelando la connivenza del Cavaliere coi pirati, ma, per frenare l'immediata indignazione dei cittadini, aggiunse la storia di Zaira, quasi come se il Carrega gliel'avesse confidata prima di morire, e così li condusse perfino a commuoversi della triste sorte del vecchio*⁹² (CALVINO, 1993a, p.148)

Do mesmo modo, Biagio, o irmão narrador do barão, também tem em mente seus narratários como leitores de aventuras, para quem ele narra os diversos episódios que fizeram de Cosimo um ser humano único, dosados por suas impressões sobre os feitos de seu irmão e sobre o tempo em que viviam.

A terceira narradora, a de *Il cavaliere inesistente*, narra as ações a partir de diversas focalizações. Assim, a história parte de um distanciamento entre os fatos narrados e o ato de narrar; e depois esse narrador se revela como sendo sóror Teodora, e isso provoca uma mudança na abordagem dos fatos. Essa narradora afirma que só pode narrar a partir da leitura de documentos e crônicas antigos, ou de outros índices, como sons e odores. São diversas maneiras de ler o mundo, as quais chegariam para o leitor pelo relato da freira enclausurada, a qual teria acesso ao mundo exterior apenas pela leitura.

Em resumo, com o João do Mato sempre nos calcanhars, as leituras de Cosme, de distração nas horas vagas, passaram a ocupação principal, objetivo do dia inteiro. E, à força de manejar volumes, de julgá-los e compará-los, e ter de conhecer sempre outros e novos, entre leituras para João do Mato e a crescente necessidade de leituras suas, Cosme foi arrastado por tamanha paixão pelas letras e por todo saber humano que não lhe bastavam as horas do amanhecer ao pôr do sol para aquilo que gostaria de ler, e continuava também no escuro à luz de lanterna (CALVINO, 1991a, p.108).

⁹² Continuava a narrar, sempre de formas diferentes, o fim de nosso tio natural, e pouco a pouco foi revelando a convivência do cavaleiro com os piratas, mas, para refrear a indignação imediata dos cidadãos, acrescentou a história de Zaira, quase como se Carrega a tivesse confidenciado a ele antes de morrer, e assim, levou-os até a comover-se com o triste destino do velho (CALVINO, 1991a, p.142).

*Ecco come questa disciplina di scrivana da convento e l'assidua penitenza del cercare parole e il meditare la sostanza ultima delle cose m'hanno mutata: quello che il volgo – ed io stessa fin qui – tiene per massimo diletto, cioè l'intreccio d'avventure in cui consiste ogni romanzo cavalleresco, ora mi pare una guarnizione superflua, un freddo fregio, la parte più ingrata del mio penso*⁹³ (CALVINO, 2004b, p. 94).

Além de contar uma história, essa narradora expõe para o seu leitor os ritos de escrita, os quais ela considera uma penitência, por causa da dificuldade de narrar os eventos da maneira como eles fluem. O romance termina com a consideração de que o mundo narrado se estende para além do livro, no momento da leitura. Se há uma guerreira para além da freira que narra, o leitor também leva as palavras lidas para o mundo das ações, fazendo sua própria história: “[l]a pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade⁹⁴” (CALVINO, 2004b, p.125).

Esses três romances apresentam os “nossos antepassados”, antes de qualquer coisa, como leitores. É uma reflexão sobre o modo como a leitura de mundo influencia na compreensão desse mesmo mundo. Para Calvino, a *multiplicidade* como valor literário aponta para empresas a que somente a literatura pode se dispor a realizar. Uma dessas é proporcionar o encontro de diversas vozes, as quais interagem e fazem do romance um enunciado capaz de gerar mudanças.

Como efeitos do ato da leitura, saem modificados os leitores, que entram em contato com novos mundos, e os próprios textos, que recebem novos

⁹³ Eis como a disciplina de escritã de convento e a penitência assídua de procurar palavras e meditar sobre a substância última das coisas me transformou: Aquilo que o vulgo — e eu própria até aqui — tem como delícia suprema, isso é, o enredo de aventuras em que consiste todo romance de cavalaria, agora me parece uma guarnição supérflua, uma dor no frio, a parte mais ingrata de minha punição (CALVINO, 1993d, p.99).

⁹⁴ “[a] página tem o seu bem só quando é virada e há a vida por trás que impulsiona e desordena todas as folhas do livro. A pena corre empurrada pelo mesmo prazer que nos faz correr pelas estradas” (CALVINO, 1993d, p.132).

sentidos a partir de cada interpretação, numa rede infinita, a qual mantém a leitura sempre nova, e os livros sempre vivos.

4 INEXISTENTES E IMPOSSÍVEIS: OS MUNDOS DE *I NOSTRI ANTENATI*

Ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna. Che cosa ci sia dietro la mano, è questione controversa: l'io disegnannte finisce per identificarsi con un io disegnato, non soggetto ma oggetto del disegnare. O meglio, è l'universo del disegno che si disegna, che si esplora ed esperimenta e ridefinisce ogni volta. (Anche l'universo fisico procede nello stesso modo, io credo).

*Italo Calvino
Una pietra sopra*

As motivações e discussões que nascem na trilogia calviniana encontram uma gradação que, além de cronológica, é fruto de uma série de mudanças na maneira como o autor percebe o mundo e o fazer literário. Acredita-se, aqui, que dos três romances, aquele que mais reflete essas mudanças, as quais indicariam de fato a tendência pós-moderna da escritura de Calvino, é *Il cavaliere inesistente*, o último livro, escrito em 1959. A metáfora do cavaleiro que existe apenas enquanto código, escrita; a narradora multifacetada que expõe seu ofício de escrever como punição; a pena que trabalha além da vontade de quem a utiliza; o questionamento sobre a História e as fontes que ela emprega; além das personagens que buscam suas origens e sentido para suas existências são alguns dos temas que podem ser tomados como ponto de partida para essa análise.

Já se observou nos capítulos anteriores como os romances concebem a relação entre fantasia e contexto, como a realidade é tomada enquanto estatuto de um mundo ficcional ontologicamente independente, e cada narrador expõe suas máscaras gradativamente em estruturas narrativas

cada vez mais complexas. O que ocorre neste romance que o diferencia dos demais é a sua maior proximidade com o “código pós-moderno”, conforme o delineou Fokkema (1984). Toma-se aqui como sua principal característica, o fato de que, para o autor holandês, “[t]he Modernist wrote about conceivable, possible worlds; the Postmodernist writes about conceivable, thinkable, but impossible worlds, worlds that – so reason tell us – can exist only in our imagination⁹⁵” (FOKKEMA, 1984, p.54). Assim, nos dois primeiros romances da trilogia, ainda se percebem alguns elementos que parecem retomar as hipóteses modernistas para um mundo ideal, onde o sujeito encontraria sua plenitude, enquanto nesse terceiro o futuro e o mundo construído são entendidos e percebidos como ficção e esse fato é anunciado para o leitor durante toda a narração. O mundo da narradora Teodora/Bradamante é aquele que não poderia ser, pois mesmo na sua estrutura ficcional admite incoerências internas e a imaginação empresta um estatuto ontológico a seres que não poderiam existir nem mesmo em um mundo criado.

Contudo, não é possível levar adiante essa discussão sem uma “definição de território” – termo caro a Calvino – quanto aos conceitos de “mundos possíveis” e “mundos ficcionais”. Para tanto, o crítico tcheco Bohumil Fořt (2006) teceu algumas considerações quanto às diferenças entre os mundos criados pela lógica modal, conhecidos como “mundos possíveis”, ou realidades alternativas àquela vivida pela raça humana e os “mundos ficcionais”, próprios dos textos literários, obras de ficção. Inicialmente, ele traça como diferença entre esses dois tipos de mundo, o fato de que os mundos ficcionais são observáveis na medida em que são co-produções da imaginação humana, baseados nos conjuntos e propriedades dos textos ficcionais. Eles são dados através de uma reconstrução criativa a partir do potencial semântico dos textos. Assim, os processos de construção e reconstrução desses mundos diferem dos procedimentos de construção dos mundos possíveis, os quais são elaborados artificialmente produzidos por operações lógicas algorítmicas baseadas em uma distribuição binária de

⁹⁵ Os Modernistas escreveram sobre mundos possíveis, concebíveis; o Pós-modernista escreve sobre mundos concebíveis, até mesmo imagináveis, mas mundos impossíveis, mundos que – como a razão nos ensina – podem existir apenas em nossa imaginação. (Tradução livre de nossa autoria)

valores de uma verdade. Ele afirma: *“We do not use narrative fictional worlds for any kind of truth-valuation; we use them for creating stories we can understand and enjoy (in our everyday lives), because stories serve as an important source of information in human communication⁹⁶”* (FOŘT, 2006, p.191). Como conseqüência desse pensamento, os mundos ficcionais surgiriam como uma maneira de alcançar o sentido ficcional presente na própria existência humana e deveriam ser tomados como *“part and parcel of human communication and thus also part of human existence⁹⁷”* (p.191).

Outro elemento importante para a distinção entre os termos e que exalta o caráter humano dos textos ficcionais é o processo de leitura destes, que envolve a presença de um leitor humano, capaz de criar sentido para o texto, e não apenas decodificá-lo mediante um processo de verificação das sentenças presentes na composição dos mundos da narrativa:

A narrative world gains meaning during the act of reception: the reader combines particular meanings of statements he or she grasps during the process of reading (listening) and thus keeps constricting the original infinite universe of indeterminate meaning to a meaningful shape. So far we can agree on some (derived) idea of compositional narrative meaning, but we have to be aware of the fact that a field of narrative meaning is not a homogenous one: at any moment during the act of reading the reader may receive information that can (retroactively) shift, distort, or entirely change the meaning developed so far⁹⁸ (FOŘT, 2006, p.193).

⁹⁶Nós não usamos os mundos ficcionais das narrativas para nenhuma avaliação da verdade; nós os utilizamos para criar histórias que podemos entender e apreciar (no nosso cotidiano), porque as histórias se tratam de uma importante fonte de informação da comunicação humana. (Tradução livre de nossa autoria)

⁹⁷ elementos imprescindíveis à comunicação humana e, portanto, também como componentes da existência humana. (Tradução livre de nossa autoria)

⁹⁸ Um mundo da narrativa ganha sentido durante o ato de recepção: o leitor combina os significados específicos das sentenças que ele assimilou durante o processo de leitura (escuta) e então limita o universo infinito de sentidos indeterminados original a uma forma significativa. Até este ponto, podemos concordar com uma idéia (derivada) de um sentido composicional das narrativas, mas precisamos estar atentos ao fato de que um campo semântico narrativo não é homogêneo: em qualquer momento durante o ato da leitura, o leitor pode receber informações que podem (retroativamente) alterar, distorcer, ou mudar completamente os sentidos desenvolvidos até então. (Tradução livre de nossa autoria)

Conforme estabelecido por Fořt, os mundos possíveis seriam resultado de uma operação seletiva, ou seja, do universo inteiro de todas as afirmações possíveis, seria escolhida uma afirmação particular ou sua negação para se tornar parte de um mundo possível específico. Isso ocorre semelhantemente em se tratando dos mundos ficcionais, pois durante o ato de sua criação, seu autor também faz escolhas em um universo inteiro de todas as possíveis afirmações ficcionais com o objetivo de codificar um mundo ficcional específico que ocupa sua mente. Até aqui, o processo parece ser similar para os dois tipos de mundos.

Apesar disso, uma situação diferente ocorre na recriação de um mundo ficcional: diferentemente dos mundos possíveis, que são apenas criados pela atribuição de um sentido, os mundos ficcionais precisam ser decodificados e recriados pelo leitor durante o ato da leitura. Por isso, Fořt fala sobre uma operação de “dupla-seleção”, na qual a seleção do autor é combinada à do leitor. Ambos, tanto o autor como o leitor, precisariam selecionar a informação que eles usam para a criação (recriação de um mundo ficcional): o primeiro escolheria a partir de um plano infinito de possibilidades para codificar um mundo ficcional; o último, a partir da informação escrita para decodificar esse mundo. Como se pode perceber, a principal dificuldade em aceitar um mundo ao mesmo tempo possível e ficcional reside no modo como são compreendidos os dois tipos de mundos; ou seja, a maior divergência é relacionada ao fato de que enquanto os mundos possíveis são estipulados, os mundos ficcionais, instrumentos importantes para a comunicação humana, devem ser criados (codificados) e também recriados (decodificados), sendo ambas as operações temporais.

Mediante essa diferenciação, podem ser elencadas algumas características desses mundos ficcionais, especialmente aqueles criados dentro de um contexto de pós-modernidade, entre eles a trilogia calviniana. A primeira delas é o tratamento dessas narrativas para a metáfora. Para Brian McHale (1996), a ontologia dos mundos ficcionais depende de uma relação semântica entre os diversos planos de significado na narrativa. Esses planos estabeleceriam uma relação semelhante àquela postulada por Calvino para os níveis de realidade na obra literária. Assim, McHale fala de uma

relação de presença e ausência entre significante e significado para a composição de uma metáfora: “*So metaphor arises from the tension between a presence and an absence, an “existent” and a “nonexistent*”⁹⁹”(McHALE, 1996, p. 133). A presença de um significante traria em si mesma uma ausência, a de outro significante, de outro plano, cujo significado seria emprestado ao primeiro. No entanto, para o autor, a ausência ou inexistência desse segundo plano de referência não é necessariamente absoluta, pois,

*[s]econdary frames [...] may be expropriated, so to speak, from the world of existents, the fictional world of the text; or, alternatively, they may begin as nonexistent relative to the fictional world but subsequently enter that world as full-fledged existents. [...] The second of these alternatives has been described by the Russian formalists under the name of ‘realization of metaphor’: events, objects, situations initially introduced as metaphors, literal only within a nonexistent and secondary frame of reference, eventually develop into realities within the fictional world*¹⁰⁰ (McHALE, 1996, p. 133-4).

Esse parece ser o caso das imagens motivadoras da trilogia calviniana. Inicialmente, elas podem ser lidas como metáforas da condição humana em um “presente” que lança seu olhar para seus *antenati*. No entanto, nos mundos ficcionais construídos, essas metáforas alcançam um estatuto de realidades e a metáfora passa a apontar para diversos referentes em um segundo plano de referência. Desse modo, ocorre o que McHale aponta como uma característica dos textos pós-modernos: a exposição de uma dualidade ontológica da metáfora, ou seja, “*its participation in two frames of reference*

⁹⁹ Assim, a metáfora surge da tensão entre uma presença e uma ausência, um “existente” e um “inexistente”. (Tradução livre de nossa autoria)

¹⁰⁰ [s]egundos planos podem ser expropriados [...], pode-se afirmar, do mundo dos existentes, o mundo ficcional do texto; ou, alternativamente, eles podem começar como um relativo inexistente para o mundo ficcional, mas posteriormente ingressam nesse mundo como plenamente existentes. [...] A segunda dessas alternativas foi descrita pelos formalistas russos pelo nome de “realização da metáfora”: eventos, objetos, situações inicialmente introduzidos como metáforas, literais apenas em relação a um plano de referência inexistente e secundário, eventualmente se desenvolvem para realidades internas ao mundo ficcional. (Tradução livre de nossa autoria)

*with different ontological statuses*¹⁰¹” (McHALE, 1996, p. 134). Isso ocorreria pelo agravamento das tensões inerentes à metáfora, isto é, a hesitação que existe entre presença e ausência do significado. Para o autor, toda metáfora hesita entre uma função literal e uma função metafórica, esta relacionada a um plano de referência “real”, mas os textos pós-modernos “*often prolong this hesitation as a means of foregrounding ontological structure*¹⁰²” (McHALE, 1996, p. 134, grifo do autor).

A ampliação dessa metáfora alcançaria, portanto, os limites do próprio texto, compreendido como um único signo, em um discurso composto por múltiplas vozes, o que Mikhail Bakhtin (1997b, 1996) conceituou como polifonia. Ainda de acordo com McHale (1996, p. 165), “*postmodernist fiction literalizes or realizes what in Bakhtin is only a metaphor: the metaphor of ‘worlds’ of discourse*¹⁰³”. O diálogo presente entre esses mundos ficcionais das narrativas pós-modernas surgiria como uma forma de alcançar a polifonia nesses discursos.

Outra característica que aparece na trilogia, mas se acentua no último romance é o uso de um novo tipo de alegoria, que alguns autores chamam de alegoria pós-moderna. Segundo Mihai Spariosu, esse recurso retórico surgiu com o nascimento da hermenêutica, como “o discurso da autoridade ausente ou do outro, a quem substituiu” (SPARIOSU, 1990, p. 58). Ela servia para interpretar textos obscuros, tanto quanto para ocultar o significado de algo que não poderia ser dito na ágora, o qual deveria ser posteriormente decifrado por uma leitura exegética. No romantismo, esse expediente passou a ser substituído pelo símbolo, dado que as noções românticas de individualidade, originalidade, liberdade criativa e gênio substituíram o sentido de coletividade que sustentava a leitura alegórica dos textos, ou seja, não havia mais lugar para uma decifração única das imagens geradas pelo texto, mas uma polissemia.

¹⁰¹ sua participação em dois planos de referência com diferentes condições ontológicas. (Tradução livre de nossa autoria)

¹⁰² frequentemente prolongam esta hesitação como uma forma de evidenciar a estrutura ontológica. (Tradução livre de nossa autoria)

¹⁰³ A ficção pós-modernista torna literal ou real o que em Bakhtin é apenas uma metáfora: a metáfora dos “mundos” do discurso. (Tradução livre de nossa autoria)

No modernismo, surgira, então, uma alegoria “irônica” ou “paródica”, pois, para o autor,

a alegoria também reconquistou sua função hermenêutica em conexão com o crescimento da semiótica, para quem toda literatura e, por extensão, toda linguagem é “alegórica”, tornando-se uma rede infinita de retardos, deslocamentos e substituições que apresentam e se posicionam diante de um referente ou origem ausente, e talvez imaginários (SPARIOSU, 1990, p.60).

Aqui se retoma a idéia de “realização da metáfora”, concebida pelos formalistas Russos e exposta por McHale. Os textos modernistas começavam a sinalizar o que estaria por acontecer no pós-estruturalismo, quando uma generalização do discurso alegórico – que alcançara todo tipo de discurso –, levou a uma postura anti-alegórica, pois, “[a]pontando a natureza autoritária e arbitrária da interpretação e da verdade, a literatura pós-moderna também denuncia o caráter funcional ou performativo dessas categorias” (SPARIOSU, 1990, p.61). Além disso, semelhantemente ao processo descrito por McHale em relação à metáfora, ocorre uma multiplicação dos possíveis referentes, o que torna esse tipo de alegoria diferenciado em relação àquele conhecido até o presente:

Agora podemos ver prontamente porque a alegoria não é possível em um mundo onde a verdade é criada ao invés de ser descoberta: a alegoria depende de uma noção de verdade que está escondida e precisa ser trazida à tona, ou seja, ela depende da dicotomia presença e ausência. Mas uma vez que o desejo de poder se manifesta abertamente ou como um eterno Devir, ele não precisa mais da alegoria ou de qualquer outra linguagem metafísica que o deva esconder (SPARIOSU, 1990, p.72).

Para McHale, o que ocorre é uma sinalização para diversas interpretações no discurso alegórico da pós-modernidade. Essas interpretações extrapolariam inclusive a capacidade de um único leitor poder prevê-las mediante seu repertório. Os textos não teriam **uma** leitura

autorizada, mas o plano de referência estaria multiplicado e deslocado, assim como as noções de centro e de discurso autorizado:

These are overdetermined allegories: they have *too many* interpretations, more than can possibly be integrated in a univocal reading. The result of overdetermination is indeterminacy; and this indeterminacy has profound ontological consequences, it sets in motion a game of musical chairs involving the literal frame of reference¹⁰⁴ (McHALE, 1996, p. 142).

Portanto, o que ocorre na pós-modernidade, diferentemente de uma postura irônica diante da alegoria, é uma descrença em relação ao mundo dos sentidos, motivando a produção de textos que têm como características a descontinuidade, o descentramento e o questionamento quanto a discursos unívocos, dentre eles o próprio conceito de História conforme concebido até então.

4.1 Relações entre textos e fronteiras entre os mundos

Uma das fronteiras a serem observadas nesse conjunto está entre o discurso que compõe os mundos dos romances e o discurso da História. O deslocamento temporal motivado pelo tema de que tratam os romances – situados alguns séculos antes do tempo da escrita dos livros – não ocorre como algo que possa ser considerado um traço da épica, em que o distanciamento entre os fatos vividos e os fatos narrados daria a estes uma voz determinante vinda dos mitos e lendas. Segundo Bakhtin (1988), no romance “pode-se perceber o passado de uma maneira familiar (como se

¹⁰⁴ Estas são alegorias superdeterminadas: elas possuem interpretações demais, mais do que possam ser integradas em um leitor unívoco. O resultado da superdeterminação é a indeterminação; e esta indeterminação tem conseqüências ontológicas profundas, já que promove uma “dança das cadeiras” envolvendo o plano de referência literal. (Tradução livre de nossa autoria)

fosse o ‘nosso presente’). Mas com isso [...] nós nos arrancamos de ‘nosso tempo’, da área do seu contato familiar conosco” (p. 406); e isso permite que autor e leitor possam, através de um passado presentificado, viver o presente da enunciação.

Em Calvino, esse distanciamento provoca um olhar dos textos sobre a História, e procura nos antepassados do povo italiano – e europeu, de modo geral – alguns significados para melhor perceber a atualidade da enunciação, os anos 50. No entanto, conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, esses não se tratam de relatos históricos, ou de alguma tentativa de reescrever a História, mas de textos cujo discurso é marcado pela intertextualidade e pela paródia em relação ao discurso historiográfico.

Textos como esses são elencados por Linda Hutcheon (1991a, 1991b) como pós-modernos, que, por considerar o texto historiográfico como um discurso (portanto suscetível a todas as limitações de representação em relação ao seu objeto) e não como um objeto em si mesmo, propõe o estabelecimento de diálogo entre o histórico e o ficcional, na busca de novas maneiras de compreender o mundo e suas representações.

Para essa autora, algumas características dessas obras quanto ao tratamento com o texto histórico são: um constante questionamento sobre conceitos paradoxais acerca da representação historiográfica, sem uma tentativa de abandonar suas oposições internas, que coexistem na pós-modernidade em uma permanente tensão; a ironia com que se abordam outros discursos, que, para a autora, “realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado” (HUTCHEON, 1991a, p. 164); e a paródia, que não seria a destruição do passado, mas “sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (p. 165).

Ainda Hutcheon, enquanto retoma trabalhos de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia – através do conceito de Julia Kristeva de intertextualidade – mostra como uma poética da pós-modernidade se constrói a partir do diálogo entre textos, inclusive da História, e mesmo entre um texto e o contexto no qual ele se insere. A autora aponta que, “é apenas

como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (p. 166). Além disso, o próprio Bakhtin (1997) fala da produtividade do discurso, mesmo fora da idéia de que sejam possíveis enunciados “originais”, pois todos derivam de outros discursos, em resposta a esses, e o modo que se organizam sempre é novo, pois cada instante de enunciação seria único.

Desse modo, pode-se encontrar um suporte teórico consistente nesses autores para trabalhar com os romances propostos, com ênfase no terceiro romance da trilogia, *Il cavaliere inesistente*, este caracterizado como um texto marcado por esse diálogo com a história e com outros textos ficcionais que ajudaram a construir uma tradição da cavalaria, os quais compõem um cânon e também são retomados de modo paródico e irônico no romance analisado. Serão tomadas algumas referências que ancoram o romance em um dado tempo e espaço, e assim permitem ao leitor reconhecer o possível referente parodiado, para observar como esses elementos estão inseridos no texto, de que modo eles foram transmutados pelo discurso e que efeitos essas mudanças poderiam causar no ato da leitura. Segundo Freitas (1986), nos romances que se referem de algum modo à História, “nota-se com certa frequência [...] a presença de personagens de identidade comprovada e que exerceram funções igualmente comprovadas no acontecimento histórico que contam as narrativas” (FREITAS, 1986, p. 16). Esses personagens funcionariam na narrativa ora como agentes, ora apenas citados, ou mesmo como meros pontos de referência histórica.

O personagem histórico que aparece na abertura do romance é o imperador Carlos Magno (CALVINO, 1993dd, p. 7). Pela sua presença, pode-se inferir aproximadamente a data em que a trama narrada se desenvolveria, ou seja, início do século IX, já que pela historiografia esse imperador é coroado no Natal de 799, vindo a falecer no ano de 814. No romance, o imperador aparece representado como nos relatos históricos, caracterizado pela sua longa barba, e com os mesmos atributos de liderar o exército franco e conceder condados por toda a extensão do Império Ocidental. Contudo, vale salientar que o narrador, mesmo iniciando seu relato com uma aparente objetividade, imprime um tom irônico na figura de Carlos Magno, próximo

daquilo que Bakhtin(1988) chama de um discurso do “contato familiar”, ou seja,

o ‘passado absoluto’ dos deuses, dos semideuses e dos heróis [da épica] – nas paródias e particularmente nos travestimentos [do romance] – ‘atualiza-se’: rebaixa-se, é representado em nível de atualidade, no ambiente dos costumes da época, na linguagem vulgar daquele tempo (BAKHTIN, 1988, p. 412).

Assim, o narrador aproxima a imagem do grande imperador à de um homem comum de idade avançada e cuja experiência em batalhas conferiam-lhe um olhar sobranceiro e ao mesmo tempo entediado diante das obrigações corriqueiras que sua função lhe impunha. Isso ocorre até mesmo diante dos episódios inusitados que presencia no romance:

Carlomagno, su un cavallo che pareva più grande del naturale, con la barba sul petto, le mani sul pomo della sella. Regna e guerreggia, guerreggia e regna, dàì e dàì, pareva un po’ invecchiato, dall’ultima volta che l’avevano visto quei guerrieri.

[...]

Veniva sera. I visi, di tra la ventaglia e la bavaglia, non si distinguevano neanche più tanto bene. Ogni parola, ogni gesto era prevedibile ormai, e così tutto in quella guerra durata da tanti anni, ogni scontro, ogni duello, condotto sempre secondo quelle regole, cosicché si sapeva già oggi per domani chi avrebbe vinto, che perso, che sarebbe stato eroe, chi vigliacco, a chi toccava di restare sbudellato e chi se la sarebbe cavata con un disarcionamento e una culata in terra. Sulle corazze, la sera al lume delle torce i fabbri martellavano sempre le stesse ammaccature¹⁰⁵ (CALVINO, 2004b, p.3 e 5)

¹⁰⁵ Carlos Magno, num cavalo que parecia maior que o natural, com a barba no peito, as mãos no arção da sela. Reina e guerreira, guerreira e reina, faz e desfaz, parecia um tanto envelhecido, desde a última vez que aqueles guerreiros o tinham visto.

[...]

Caía a noite. Os rostos, entre o bocal e a gola, já não se distinguiam muito bem. Cada palavra, cada gesto era perfeitamente previsível, como tudo naquela guerra que durava tantos anos, cada embate, cada duelo, conduzido sempre conforme as mesmas regras, de tal modo que se sabia na véspera quem havia de ganhar, perder, tornar-se herói, velhaco, quem acabaria com as tripas de fora e quem se safaria com uma queda do cavalo e a bunda no chão. Sobre as couraças, durante a noite, à luz das tochas, os ferreiros martelavam sempre as mesmas amassaduras (CALVINO, 1993d, p. 7 e 9).

O primeiro desses episódios singulares acontece quando, durante a revista habitual dos paladinos, o imperador depara-se com Agilulfo, o cavaleiro inexistente. Carlos Magno procede de modo repetitivo, marcado por comentários corriqueiros sobre os cavaleiros e pela melodia e ritmo da voz enfatizados pelo narrador: *“E andava avanti: – Ecchisietevòì, paladino di Francia? – ripeteva sempre con la stessa cadenza: ‘Tàtta-tatatài-tàta-tàta-tatàta...’¹⁰⁶”*(CALVINO, 2004b, p.4). Assim, em meio à mesmice imposta por um hábito justificado pelo fato de que *“altrimenti qualcuno, avendo di meglio da fare che prender parte alla rivista, avrebbe potuto mandar lì la sua armatura con un altro dentro¹⁰⁷”* (CALVINO, 2004b, p.4), o encontro do imperador com o cavaleiro Agilulfo causa um estranhamento inicial, mas não perturba a passividade de Carlos Magno :

– *Dico a voi, ehi, paladino! – insisté Carlomagno. – Com’è che non mostrate la faccia al vostro re?*
La voce uscì netta dal barbazzale. – Perché io non esisto, sire.
 – *O questa poi! – esclamò l’imperatore. – Adesso ci abbiamo in forza anche un cavaliere che non esiste! Fate un po’ vedere.*
Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L’elmo era vuoto. Nell’armatura bianca dall’iridescente cimiero non c’era dentro nessuno.
 – *Mah, mah! Quante se ne vedono! – fece Carlomagno. – E com’è che fate a prestar servizio, se non ci siete?*
 – *Con la forza di volontà, – disse Agilulfo, – e la fede nella nostra santa causa!*
 – *E già, e già, ben, è così che si fa il proprio dovere. Be’ per essere uno che non esiste, siete in gamba!¹⁰⁸* (CALVINO, 2004b, p.6).

¹⁰⁶ “E seguia adiante: – E-quem-é-você, paladino da França? – repetia, sempre com a mesma cadência: ‘Tata-tatai-tata-tata-tatata...’” (CALVINO, 1993d, p.8).

¹⁰⁷ “[se] fosse de outro modo, alguém, tendo coisa melhor pra fazer do que participar da revista, poderia mandar para lá sua armadura com outro dentro”(Idem)

¹⁰⁸ – Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?

A voz saiu límpida da barbela.

– Porque não existo, sire.

– Faltava esta! – exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.

Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.

– Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?

– Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!

A imagem de imperador descrita no romance foge, portanto, à de um homem sisudo, mas constrói um Carlos Magno irônico, em cuja fala aparecem expressões mais coloquiais do que se esperaria em seu posto.

Um segundo episódio revela esse caráter irônico do personagem: quando nomeia para escudeiro de Agilulfo o aldeão Gurdulù. Diante da segunda figura singular de um homem que não conhece os limites entre o seu corpo e o restante da natureza, o imperador se lembra do seu cavaleiro branco e provoca um momento cômico diante do exército, o qual é levado a sério pelo cavaleiro que vive pelo cumprimento de regras: *“O bella! Questo sudito qui che c’è ma non sa d’esserci e quel mio paladino là che sa d’esserci e invece non c’è. Fanno un bello paio, ve lo dico io¹⁰⁹”*(CALVINO, 2004b, p.26).

Em relação ao próprio discurso da História, há um momento na narrativa em que a noção de “verdade” em relação aos fatos narrados começa a ser discutida. Novamente Carlos Magno aparece como um autenticador do discurso histórico, desta vez mais explicitamente em uma postura discutida pela narradora:

Tra quel che succede in guerra e quello che si racconta poi, da quando mondo è mondo è corsa sempre una certa differenza, ma in una vita di guerriero, che certi fatti siano avvenuti o meno poco importa; c’è la tua persona, la tua forza, la continuità del tuo modo di comportarti, a garantire che se le cose non sono andate proprio così punto per punto, però così avrebbero potuto pure andare, e potrebbero ancora andare in un’occasione simile.

[...]

Ogni tanto qualcuno chiama a testimone Carlomagno. Ma l’imperatore ha fatto tante guerre che confonde sempre l’una con l’altra e non ricorda bene neanche qual è quella che sta combattendo ora. Il suo compito è di farla, la guerra, e tutt’al più di pensare a quella che verrà dopo; le guerre già fatte sono andate come sono andate; a quel che raccontano cronisti e cantastorie si sa che c’è da farsi la tara; guai se

– Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma (CALVINO, 1993d, p.10).

¹⁰⁹ “Boa esta! Aqui temos um súdito que existe, mas não tem consciência disso e aquele meu paladino que tem consciência de existir mas de fato não existe. Fazem uma bela dupla, é o que lhes digo!” (CALVINO, 1993d, p. 29).

l'imperatore dovesse star dietro a tutti a far rettifiche¹¹⁰(CALVINO, 2004b, p.68-9, grifo nosso).

Colocada em questão a veracidade dos fatos narrados, os cronistas são equiparados aos contadores de histórias e sobre nenhum desses está a responsabilidade acerca do que é contado. O próprio imperador evita comprometer-se como testemunha, “*si mantiene sulle generali e alle volte se la cava con un: ‘Ma! Chissà! Tempo di guerra, più balle che terra!*”¹¹¹”(CALVINO, 2004b, p.69).

O único que realmente é capaz de narrar com precisão documental cada fato ocorrido nas batalhas é o cavaleiro inexistente: “*Quello Agilulfo che ricorda sempre tutto, che per ogni fatto sa citare i documenti...*”¹¹²”(CALVINO, 2004b, p.68). Sua meticulosidade e perfeição, no entanto, são fatores que aumentam a animosidade que os paladinos lhe dispensam, e o tornam inconveniente para o próprio Carlos Magno, que se incomoda ao ver as “autênticas” glórias do exército franco serem contestadas. Essa antipatia levará ao questionamento sobre a própria origem do cavaleiro Agilulfo, o qual teria recebido armas após salvar a controversa virgindade de uma donzela.

A presença de Carlos Magno no banquete, que dá início à aventura propriamente dita no romance, portanto, está para além de figurativa, isto é, o motivo para que Agilulfo possa questionar sua própria existência surge a

¹¹⁰ **Entre aquilo que se passa na guerra e o que se conta depois, desde que o mundo é mundo, sempre houve certa diferença**, mas, numa vida de guerreiro, que certos fatos tenham ocorrido ou não, pouco importa: existe você, sua força, a continuidade de seu modo de comportar-se, para garantir que as coisas não aconteceram exatamente assim, detalhe por detalhe, porém até poderiam ter ocorrido daquele jeito e poderiam ainda ocorrer numa ocasião semelhante.

[...]

De vez em quando, **alguém chama Carlos Magno como testemunha**. Mas o imperador participou de tantas guerras que confunde sempre uma com a outra e nem se lembra bem qual é aquela em que está combatendo agora. Sua tarefa é fazer a guerra e, no máximo, pensar na que virá a seguir; as guerras já concluídas foram como foram; **ao que relatam cronistas e contadores de histórias se sabe que é preciso fazer ressalvas; imaginem se o imperador tivesse de ficar atrás de todos para corrigi-los** (CALVINO, 1993d, p. 73-4, grifo nosso).

¹¹¹ “fica nas generalidades e às vezes sai com um: ‘Sim! Quem sabe! Tempo de guerra, mais mentiras que terra!’, e sai pela tangente” (CALVINO, 1993d, p. 74).

¹¹² “Aquele Agilulfo que se lembra sempre de tudo, que sabe citar os documentos de cada caso...” (CALVINO, 1993d, p.73).

partir dessa discussão sobre a “verdade” histórica. Como o cavaleiro está preso aos fatos, e é inflexível quanto a isso, precisa de uma comprovação de seu posto, o que só poderá ser feito mediante provas concretas sobre “uma virgindade há quinze anos perdida”, o que, paradoxalmente, não é tão concreto.

O narrador, aqui, discute a (im)precisão da história, que muitas vezes não pode ser confirmada nem mesmo por quem a tivesse vivido, no caso, Carlos Magno. Mesmo o relato “oficial” de uma historiografia, trazido à memória com insistência por Agilulfo, pode ser colocado à prova, pois nem tudo documentado pode ser afirmado histórico, e nem, ao contrário, tudo que é histórico teria sido de fato documentado.

Vale lembrar, ainda, que o próprio Carlos Magno, aqui evocado como figura registrada nos relatos historiográficos é e não é, ao mesmo tempo, histórico. Ele também deve a construção de sua imagem a muitas lendas e canções – geralmente associado a episódios místicos e míticos – e pode ser considerado produto, portanto, de uma construção textual e discursiva, além de tudo o que já foi dito sobre o tom irônico de como ele é apresentado pelo narrador no romance analisado.

Além do imperador franco, outras marcas textuais podem ser apontadas como “autenticadoras do discurso”, entre elas a “localização espacial”, as “entidades” e as “referências históricas” (FREITAS, 1986). No primeiro caso, são citados diversos lugares correspondentes a uma “enciclopédia do leitor” (ECO, 1986), como por exemplo Paris, Inglaterra, Escócia, Marrocos, entre outros, como por exemplo em:

*Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi, con il dolce paese di Francia, e la fiera Bretagna, ed il canale d’Inghilterra colmo di neri flutti, e lassù l’alta Scozia, e quaggiù gli aspri Pirenei, e la Spagna ancora in mano infedele, e l’Africa madre di serpenti*¹¹³ (CALVINO, 2004b, p.96).

¹¹³ Melhor seria, para ajudar-me a narrar, se me desenhasse um mapa dos lugares, com a suave terra da França, e a orgulhosa Bretanha, e o canal da Inglaterra cheio de vagalhões negros, e lá em cima a alta Escócia, e aqui embaixo os ásperos Pireneus, e a Espanha ainda em mãos infieis, e a África mãe de serpentes (CALVINO, 1993d, p. 101)

Quanto às “entidades” e “referências históricas”, há os cavaleiros do Graal e as batalhas contra os mouros, ambos citados de modo inverso à expectativa do leitor, num nível paródico que beira o risível.

Quanto ao riso paródico, Bakhtin o aponta como uma das características do próprio gênero romanesco, “ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação)” (BAKHTIN, 1988, p. 411). No caso de *Il cavaliere inesistente*, a narradora procura dar um tom realista às batalhas, e enfatiza a dificuldade de se guerrear como está descrito nos poemas e nas canções de gestas, o que torna os embates tidos como graciosos e harmônicos em um ambiente confuso, simétrico e equivalente (entre cristãos e mouros), além de ressaltar os problemas de comunicação e entre os exércitos, e mesmo dentro de cada companhia. Isso provoca um estranhamento no leitor e o rebaixamento daquilo que se conhece como as batalhas da cristandade medieval. Já os cavaleiros do Graal recebem uma caricatura que enfatiza seus traços místicos de castidade e devoção, e isso é levado ao extremo de transformá-los em um grupo que vive num constante êxtase, no meio de um bosque, “possuídos pelo amor do Graal”:

Torrismundo rimase all'accampamento del Gral.[...] Ma i giorni passavano e la sua purificazione non faceva un passo avanti. Tutto quello che più piaceva a loro, a lui dava fastidio: quelle voci, quelle musiche, quello star sempre lì pronti a vibrare. E soprattutto la vicinanza continua dei confratelli, vestiti in quella maniera, mezzi nudi con la corazza e l'elmo d'oro, con le carni bianche bianche, alcuni un po' vecchioti, altri giovinetti delicati, permalosi, gelosi, suscetibili, gli diventava sempre più antipatica. Con la storia poi che era il Gral a muoverli, si lasciavano andare a ogni rilassatezza di costumi e pretendevano d'esser sempre puri¹¹⁴ (CALVINO, 2004b, p.109-10).

¹¹⁴ Torrismundo permaneceu no acampamento do Graal. [...] Mas os dias se passavam e a sua purificação não dava um passo à frente. Tudo aquilo que agradava a eles incomodava-o: aquelas vozes, aquelas músicas, aquele estar sempre ali prontos para vibrar. E sobretudo a vizinhança contínua dos coirmãos, vestidos daquela maneira, seminus com a couraça e o elmo de ouro, com as carnes brancas, alguns meio envelhecidos, outros jovens delicados, melindrosos, ciumentos, suscetíveis, tornava-se cada vez mais antipática para ele. E, ainda por cima com a história de que era o Graal a movê-los, abandonavam-se a qualquer relaxamento dos costumes e se julgavam sempre puros (CALVINO, 1993d, p. 115).

Esse exagero também acaba por inverter as expectativas do leitor diante daquilo que representariam cavaleiros como Galaaz, Percival, Lancelot, entre outros. Novamente, é pela aproximação do lendário com o humano que o narrador provoca o riso, e isso gera uma postura crítica diante daquilo apresentado nas narrativas épicas acerca do tema da cavalaria. Ainda Bakhtin mostra como, por essas inversões dialógicas – ao contrário do monológico institucionalizado – e pelo riso, é possível perceber o mundo de maneira questionadora e presentificada:

Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona máxima de aproximação. [...] O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. **O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre** (BAKHTIN, 1988, p. 413-14, grifo nosso).

Mediante o que foi discutido acerca desses personagens, ambientes e referências históricas, percebe-se ainda uma função de todos esses elementos, que seria de “elementos de ligação entre as histórias e a História, com o objetivo específico de enraizar aquelas nesta” (FREITAS, 1986, p.18). No entanto, esses personagens não são descritos detalhadamente, o que para Freitas, indicaria o fato de que existe um *pacto cultural* entre o leitor e o texto, no qual este pressuporia um conhecimento prévio daquele, o que Eco (1986) chama de “acordo ficcional” e ocorre inclusive no próprio discurso historiográfico, quando “o historiador é forçado a pressupor certo número de conhecimentos previamente adquiridos, já que não pode contar toda a História” (FREITAS, 1986, p.18). Umberto Eco (1986) ainda aponta algo que pode ser acrescido à afirmação de Freitas(1986), quando diz que os mundos ficcionais utilizam elementos da enciclopédia do leitor para comporem a sua “mobília”, neste caso, os elementos históricos serviriam como uma

ancoragem para a própria quebra de expectativas do leitor empírico, pois o romance pressupõe um leitor modelo que não apenas conhece História Medieval, mas está disposto a atualizar conceitos a partir do insólito que compõe o mundo do cavaleiro Agilulfo.

O narrador, responsável pela elaboração desse mundo para o leitor, também é em si mesmo uma discussão sobre os discursos da História e da Ficção. As marcas dessa narradora no texto modificam-se na medida em que a história deixa de ser uma descrição dos fatos e passa a construir-se visivelmente diante do leitor, numa relação de diálogo com o próprio livro, que passa a ser escrito “simultaneamente” às ações dos personagens. Esta observação, remete novamente a Bakhtin, quando este afirma que “a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance” (BAKHTIN, 1988, p. 407). O narrador de *Il cavaliere inesistente* não trata de um passado distante, como parece fazer nos primeiros capítulos do livro; aos poucos ele se personifica em uma freira, a Soror Teodora, a qual no último capítulo revela-se como a guerreira Bradamante, cuja penitência por suas aventuras é justamente escrever um livro, confinada em um mosteiro. A revelação gradativa desse narrador/narradora acontece quando suas marcas pessoais começam a tomar o texto, e ele(a) passa de personagem/objeto de observação a voz/sujeito diante da realidade proposta.

Nos três primeiros capítulos, o que existe é uma narração aparentemente objetiva, mas com nuances de ironia por parte da voz narradora. São apresentados, nesses capítulos, os principais personagens do romance: Agilulfo, Rambaldo e Gurdulù, respectivamente no primeiro, segundo e terceiro capítulos. Além desses, como já foi dito, o imperador Carlos Magno circula na narrativa como uma espécie de metonímia para um cenário medieval, sempre “à frente do exército franco”.

Nesse início, a narrativa flui de uma maneira quase autônoma, até chegar a um ponto de tensão no início do capítulo 4, quando a história, situada até então em um “tempo remoto”, entra em conflito com a apresentação da narradora, que a partir daí anuncia-se como um Eu.

A vaga noção de tempo instaurada nesse ponto remete ao que Freitas afirma sobre a relação entre ficção e história no mundo medieval, quando “o

apego à História é visível: a insegurança material e intelectual, que dominava os homens da Idade Média, levava-os a se apoiar em fontes seguras para suas criações, e, ao lado da verdade religiosa, já dominante, emergia poderosa a verdade histórica (FREITAS, 1989, p. 111). A narradora Soror Teodora também aponta para uma “busca da verdade” na sua escrita:

*È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarò riuscita a seppellire tutte le accidie, le insoddisfazioni, l'astio che sono qui chiusa a scontare*¹¹⁵ (CALVINO, 2004, p. 78).

Em todo o romance, permanecerá esse conflito entre vozes, da freira que narra as batalhas “deduzindo coisas” de documentos e crônicas antigos e questionando-se ao mesmo tempo: “*Cosa può sapere del mondo una povera suora? [...] Ora Dio sa come farà a raccontarvi la battaglia, io che dalle guerre, Dio ne scampi, sono stata sempre lontana, e [...] di battaglie, dicevo, io non so niente*¹¹⁶”(CALVINO, 2004b, p.32). Enquanto “escreve”, essa narradora passa gradualmente a atribuir os fatos narrados à sua imaginação, motivada pelo ruído de louça vindo da pia do convento ou pelo cheiro de repolho que remetia às cozinhas do exército franco. Desses índices metonímicos, surgiria, portanto, a história narrada, já um tanto distante da objetividade inicial: “*e così quello che le mie orecchie udivano, i miei occhi socchiusi trasformavano in visioni e le mie labbra silenziose in parole e parole e la penna si lanciava per il foglio bianco a rincorrerle*¹¹⁷”(CALVINO, 2004b, p.45).

¹¹⁵ É na direção da verdade que corremos, a pena e eu, a verdade que eu espero vir ao meu encontro, do fundo de uma página branca, e que poderei alcançar somente quando a golpes de pena conseguir sepultar todas as preguiças, as insatisfações, o fastio que vim aqui pagar (CALVINO, 1993d, p. 83).

¹¹⁶ “O que pode saber do mundo uma pobre freira? [...] Agora Deus sabe como farei para contar-lhes a batalha, eu que das guerras, Deus nos livre, sempre fiquei afastada, e [...] sobre batalhas, dizia, não sei nada”(CALVINO, 1993d, p.36)

¹¹⁷ “e, assim, aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás dela” (CALVINO, 1993d, P.49).

À medida que o texto avança, a narração mostra-se cada vez mais afastada do relato inicial e caminha para a narrativa subjetiva do imaginado:

Questa storia che ho intrapreso a scrivere è ancora più difficile di quanto io non pensassi. Ecco che mi tocca rappresentare la più gran follia dei mortali, la passione amorosa, dalla quale il voto, il chiostro e il naturale pudore m'hanno fin qui scampata. [...] Dunque anche dell'amore come della guerra dirò alla buona quel che riesco a immaginare: l'arte di scriver storie sta nel saper tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto; ma finita la pagina si riprende la vita e ci s'accorge che quel che si sapeva è proprio un nulla¹¹⁸ (CALVINO, 2004b, p.55).

Inicia-se aos poucos uma reflexão metaficcional pela freira escritora, que avalia sua “penitência” da escrita, e explicita aos poucos seus procedimentos para narrar. Patricia Waugh (1984, p.2) define a metaficção como um termo atribuído aos textos ficcionais que sistematicamente e munidos de uma extrema autoconsciência atentam para o fato de serem eles mesmos um trabalho de criação e propõem uma reflexão, não apenas sobre as estruturas da narrativa, mas acerca do ato de narrar em si mesmo. Essa relação atinge até mesmo a existência do mundo ficcional como algo ontologicamente independente, pois,

if our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of “reality” itself¹¹⁹ (WAUGH, 1984, p.3).

Algumas conseqüências são tomadas como vindas a partir dessa autoconsciência do texto metaficcional, entre elas o fato de que se altera o

¹¹⁸ Esta história que comecei a escrever é ainda mais difícil do que havia pensado. Acontece que me cabe representar a maior loucura dos mortais, a paixão amorosa, da qual o voto, o claustro e o pudor natural até aqui me protegeram. [...] Assim, tanto sobre o amor como sobre a guerra, direi de boa vontade aquilo que consigo imaginar: a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu a vida todo o resto; mas, concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada (CALVINO, 1993d, p. 59)

¹¹⁹ se nosso conhecimento sobre este mundo é agora percebido como algo mediado pela linguagem, então uma ficção literária (mundos construídos inteiramente pela linguagem) se torna um modelo útil para aprendermos sobre a construção da própria ‘realidade’. (Tradução livre de nossa autoria)

relacionamento entre os mundos de dentro e de fora da ficção, pois o narrador explicita para o seu leitor modelo o fato de que seu olhar de observador é capaz de modificar o objeto observado. Esse recurso da metaficção pode ser observado no capítulo 8, quando acontece mais uma mudança na estrutura do romance: a narradora, que até então evocava um interlocutor não explícito, passa a dirigir-se ao próprio livro que escreve, e isso a leva a um nível de reflexão que culmina no capítulo 9, quando deixa a narrativa e inicia uma longa discussão acerca de seu procedimento de escrita. Essa prática, tão antiga quanto a existência do romance, é acentuada quando a narradora transforma sua escrita em um esboço geométrico dos percursos de Agilulfo. Ela mostra as dificuldades de promover a representação e a conseqüente elaboração do mundo e do trajeto que pretende narrar. A narradora abre mão, desse modo, do seu estatuto de domínio sobre o narrado e expõe para seu narratário (aqui o próprio livro, com quem ela dialoga, em um primeiro grau e o leitor modelo da obra em um segundo grau) as estratégias que procura para tornar uma realidade material aquilo que existe apenas em sua imaginação.

Waugh (1984, p.7) menciona esse tipo de recurso da narrativa pós-moderna como uma renúncia de verdades eternas, substituídas por uma série de construções, artificios e estruturas instáveis. Como efeito dessa troca, existe uma recusa pelo estatuto de verdade da realidade em si mesma, e permitiria ao leitor empírico ponderar sobre a construção de sua própria realidade como fruto de um conjunto de vozes e de olhares diversos sobre seu próprio mundo. Assim, a autora associa esse desmascaramento da ficção por seus narradores como uma tentativa de se perceber um mundo criado por discursos múltiplos e uma verdade plural, ambos como pilares falseados da contemporaneidade:

Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary

*experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems*¹²⁰ (WAUGH, 1984, p.9)

Esse pensamento parece ter sido compartilhado com a freira narradora de Calvino, em um de seus momentos de reflexão, quando compara a trajetória da sua pena com a de seus personagens, que agem em um mundo em construção e cujos caminhos também entram como componentes na feitura dessa realidade:

*Ogni cosa si muove nella liscia pagina senza che nulla se ne veda, senza che nulla cambi sulla sua superficie, come in fondo tutto si muove e nulla cambia nella rugosa crosta del mondo, perché c'è solo una distesa della medesima materia, proprio come il foglio su cui scrivo, una distesa che si contrae e raggruma in forme e consistenze diverse [...], ossia ci sono dei cambiamenti di rapporti tra le varie qualità distribuite nella distesa di materia uniforme intorno, senza che nulla sostanzialmente si sposti. Possiamo dire che l'único che certamente compie uno spostamento qua in mezzo è Agilulfo, non dico il suo cavallo, non dico la sua armatura, ma quel qualcosa di solo, di preoccupato di sé, d'impaziente, che sta viaggiando a cavallo dentro l'armatura. Intorno a lui le pigne cadono dal ramo, i rii scorrono tra i ciottoli, i pesci nuotano nei rii, i bruchi rodono le foglie, le tartarughe arrancano col duro ventre al suolo, ma è soltanto un'illusione di movimento, un perpetuo volgersi e rivolgersi come l'acqua delle onde. E in quest'onda si volge e si rivolge Gurdulù, prigionero del tappeto delle cose, spalmato anche lui nella stessa pasta con le pigne i pesci i bruchi i sassi le foglie, mera escrescenza della crosta del mondo*¹²¹ (CALVINO, 2004b, p.96)

¹²⁰ A desconstrução metaficcional não tem apenas munido romancistas e seus leitores com um melhor entendimento sobre as estruturas fundamentais da narrativa; também tem oferecido modelos extremamente precisos para compreender a experiência contemporânea de um mundo como uma construção, um artificio, uma rede de sistemas semióticos interdependente. (Tradução livre de nossa autoria)

¹²¹ Cada coisa se move na página lisa sem que se veja nada, sem que nada mude em sua superfície, como no fundo tudo se move e nada muda na costa rugosa do mundo, pois só existe uma extensão da mesma matéria, exatamente como a página em que escrevo, uma extensão que se contrai e se decanta em formas e consistências diversas [...], ou seja, há mudanças das relações entre as várias qualidades distribuídas na dimensão da matéria uniforme ao redor, sem que nada se desloque substancialmente. Podemos dizer que o único que de fato efetua uma deslocação aqui é Agilulfo, não digo o seu cavalo, não digo a sua armadura, mas aquele algo sozinho, preocupado consigo mesmo, impaciente, que está viajando a cavalo dentro da própria armadura. Em volta dele, as pinhas caem do galho, os riachos correm entre os seixos, os peixes nadam nos riachos, as lagartas roem as folhas, as tartarugas agitam-se com o ventre duro no chão, mas é apenas uma ilusão de movimento, um perpétuo virar-se e revirar-se como a água das ondas. E nessa onda se vira e se revira Gurdulu, prisioneiro do tapete das coisas, espalmado também ele na mesma massa com as

Quando o texto da freira escritã volta a tratar do enredo das perseguições de Agilulfo e Gurdulù à virgindade de Sofronia, de Bradamante à perfeição de Agilulfo, e de Rambaldo ao amor de Bradamante, ele já trata de um presente, e não mais do “passado remoto” em que se iniciou a narrativa. Isso, até o último capítulo, quando acontece o que Calvino chamou de um “golpe teatral”: a Soror Teodora se revela como Bradamante, e deixa a pena para viver a história narrada, ou seja, o romance sai de um passado para o presente, e prenuncia um futuro incerto, diferente da fórmula “viveram felizes para sempre”, mas aberto a diversas possibilidades, já que a própria narradora afirma:

Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore.

Corro, Rambaldo. Non saluto nemmeno la badessa. Già mi conoscono e sanno che dopo zuffe e abbracci e inganni ritorno sempre a questo chiostro. Ma adesso sarà diverso... Sarà...¹²²
(CALVINO, 2004b, p.125)

Esse final do romance remete ao que Bakhtin (1988) aponta como uma condição do gênero, que seria uma vinculação deste ao presente, ao inacabado: “quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte” (p. 419). Assim, a História assume outra perspectiva, não de algo estanque em um passado fechado e longínquo, mas de um permanente constructo, que sempre se refaz, a partir da experiência do sujeito. Sobre isso, o autor ainda menciona que o passado

pinhas os peixes as lagartas as pedras as folhas, mera excrescência da crosta do mundo (CALVINO, 1993d, p.100-1).

¹²² O capítulo que começamos e ainda não sabemos que história vamos contar é como a encruzilhada que superamos ao sair do convento e não sabemos se nos vai colocar diante de um dragão, um exército bárbaro, uma ilha encantada, um novo amor.

Corro, Rambaldo. Não me despeço nem da abadessa. Já me conhecem e sabem que depois das batalhas, abraços e enganos retorno sempre a esse claustro. Mas desta vez será diferente... Será... (CALVINO, 1993d, p. 132)

narrado no romance tende a uma concretização, dada a sua proximidade no tempo da enunciação:

Qualquer que seja a distância de nós no tempo ele [o passado narrado] está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, e este presente avança para um futuro ainda não perfeito (BAKHTIN, 1988, p. 420).

Isso parece estar sinalizado no desfecho de *Il cavaliere inesistente*, quando a História monumental parece servir apenas como cenário para outra história, de personagens que se dispõem a uma busca pelo ser, construída permanentemente.

Italo Calvino comenta sobre o personagem Agilulfo como representante do “vazio existencial” que as instituições do século XX deixaram do homem. Todos no romance, de certo modo, encontram sua identidade: Rambaldo recebe a armadura de Agilulfo e consegue encontrar uma razão para sua existência, tornando-se o cavaleiro amado por Bradamante. Esta, por sua vez, abandona a busca do “não-ser” de um Agilulfo perfeito e faz seu destino ao lado de um cavaleiro humano. Torrismondo encontra sua origem e Gurdulù, assim como o povo da Curvaldia, começa a aprender a ter consciência de existir. E este parece ser o ponto central de *Il cavaliere inesistente*: “*Neppure noi sapevamo d’essere al mondo... Anche ad essere si impara...*”¹²³(CALVINO, 2004b, p.123).

¹²³ “Nem nós sabíamos que estávamos no mundo... Também a existir se aprende...” (CALVINO, 1993d, p. 130).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escreveu sua *Nota 1960* como posfácio à coleção *I nostri antenati*, Calvino explicitou uma série de preocupações que o teriam motivado a escrever cada um dos romances que compuseram sua trilogia. Buscou-se aqui entender como essas inquietações motivadas pelo período conturbado – inclusive no campo literário – em que viveu estiveram presentes em sua obra, e continuaram como recorrência nas obras que se sucederam aos romances sobre os homens *dimezzati*, *rampanti e inesistenti*.

Para ele, esses homens, assim como o homem contemporâneo, estavam mutilados, divididos e incompletos, e assim se pensou em representar essas mutilações que acompanharam não apenas suas personagens, mas as relações entre “fantasia” e “realidade” no texto literário, por exemplo. Uma linha vertical mostraria como o sujeito não tem mais a possibilidade de compreender-se inteiro no mundo contemporâneo, já que herdou dos seus antepassados uma fragmentação que já não pode mais esconder a sua – ou as suas – linha(s) de cisão, que estão expostas como cicatrizes desse homem que tem seus pedaços reunidos, mas não se pode mais perceber uno. Outra linha horizontal separa o homem, principalmente o “homem de letras”, segundo Calvino, da sociedade onde ele se encontra. A literatura lhe proveria as lentes para poder enxergar melhor seu contexto, já que esse novo artista, longe de ser “antena da raça”, agora é míope, como o Senhor Palomar, sua última personagem, já do final do século XX. O barão que subiu nas árvores tenta ler o seu mundo, mas essa leitura só se torna possível pela leitura dos

livros que falam desse mundo. A literatura é o modo de tentar ultrapassar essas linhas divisórias, mas ela deixa o leitor ciente de que o mundo que ela representa não reflete, mas refrata uma realidade, em um jogo de signos que mantém esse homem como o barão de Rondò, inseridos no mundo, mas sem nunca tocar-lhe o solo; participantes de uma realidade fragmentada, à qual não se pode apreender. O vazio da terceira forma remete ao homem que se mantém em uma perene busca pelo “ser” em uma sociedade fundamentada em simulações do ser. Calvino afirmou que essa seqüência dos romances pode ser alterada, quando o último dos três passaria a ser uma introdução ao conjunto. A demanda pela consciência de existir precederia todo o mais, e, pela linguagem, poder-se-ia empreender essa busca do humano no mundo contemporâneo.

As questões lançadas por Italo Calvino através de seus narradores provocaram uma leitura que aponta para o fato de que essas maneiras de lidar com a matéria humana que se lhe apresentava passaram a configurar sua escritura a partir da escrita desses romances. Assim, pode-se afirmar que a trilogia *I nostri antenati* contém e mostra o mesmo Calvino que associou fantasia e ciência em *Le Cosmicomiche*; tratou da representação dos mundos em *Il castello dei destini incrociati*; fez paródia da história e da própria literatura em *Le città invisibili*; refletiu sobre a cultura de massa através de textos semelhantes aos contos populares do maravilhoso em *Marcovaldo*; levou o leitor a protagonizar seu romance *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, em uma proliferação de romances que beiravam o barroquismo que ele explorou em *Sotto il sole giaguaro*; e propôs uma leitura literária do homem e da “realidade” em *Palomar*, quando pela sua janela “o mundo contempla o mundo”. No entanto, essa lista não esgota os possíveis exemplos de como o autor italiano desenhou sua produção literária pensando e alterando ele mesmo os paradigmas de um fazer literário que se foi desenhando durante o último século, e diversos críticos têm agrupado sob o título de “pós-modernidade”.

Em *I nostri antenati* estão presentes os indícios que o levariam a ser denominado de “pós-moderno”, como também diversas das inquietações que

motivaram posteriormente seus escritos de crítica e teoria literária, conforme pôde ser observado neste trabalho. No entanto, como já foi dito, não se pode manter Calvino sob a sombra de qualquer rótulo, dado que, como crítico ou ficcionista, ele tem um modo particular de compreender a literatura e o mundo, bem como a relação entre ambos, além do que a própria pós-modernidade parece não conceber autores ou textos que se possam rotular, havendo apenas a possibilidade de reunir tendências semelhantes diante de uma pluralidade de manifestações culturais e, conseqüentemente, literárias.

Assim, pode-se afirmar que Italo Calvino escolheu lançar o seu olhar sobre os seus antepassados, sendo esses a tradição literária que compusera o discurso literário nos últimos séculos, em busca de um maior entendimento sobre o presente histórico e os rumos que a literatura passava a tomar a partir de então. Isso porque, para ele, a literatura pode ensinar ao homem poucas coisas, mas essas são insubstituíveis.

A escolha dessas personagens como “nossos antepassados” permite-nos, portanto, olhar para nós mesmos mediados pelo texto literário e encontrar nesses mundos intangíveis, indivisíveis e impossíveis uma maneira de, participantes do jogo proposto pelo autor italiano, aprendermos a olhar para nós mesmos, para o outro e para o mundo; conhecermos as mais diversas emoções humanas, o lugar do amor e da morte na vida, deixando para as ciências, a história e para a própria vida a tarefa de estudar o que resta.

REFERÊNCIAS

- ARAUZ, V. **Lentes de Palomar**: o olhar e o leitor no texto de Italo Calvino. 2003. 129f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.
- ARIOSTO, L. **Orlando Furioso**. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASOR ROSA, A. **Stile Calvino**. Cinque Studi, Torino: Einaudi, 2001.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1997b.
- _____. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1997c.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARBOSA, João Alexandre. Permanência e continuidade de Paul Valéry. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 9-20.
- BARENGHI, Mario. A forma dos desejos. A idéia de literatura de Calvino. (Tradução de Priscila Malfatti). **Remate de males**, 25.1, jan-jun. 2005, p. 41-9
- BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1997.
- BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1994 (Ensaio de Cultura, 7).

BARTH, J. The literature of exhaustion. **The Atlantic**. v.220, n.2. Aug 1967.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1982b.

_____. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982a.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.

BÉDIER, J. **O romance de Tristão e Isolda**. Prefácio de Gaston Paris. Tradução Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Gandhara)

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas)

BELPOLITI, M. **Settanta**. Torino: Einaudi, 2001.

_____. **L'occhio di Calvino**. Torino, Italia: Einaudi, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista ou: como permanecer são após o fim do mundo. (Tradução de Maria Betânia Amoroso) **Novos estudos Cebrap**, 54, julho 1999, p. 97-113.

BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Leitura e Crítica)

BERTONE, Giulio. **Italo Calvino**. Il castello della scrittura. Torino: Einaudi, 1994.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BONURA, Giuseppe. **Invito alla lettura di Italo Calvino**. Milano: Mursia, 2002.

BORGES, J. L. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

CALIFANO, Mimma Bresciani. **Uno spazio senza miti**. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino. Firenze: Le lettere, 1993. (La Nuova Meridiana, XIII)

CALINESCU, M. & FOKKEMA, D. (eds.) **Exploring postmodernism**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 1990.

CALLIGARIS, Contardo. **Italo Calvino**. Milano: Mursia, 1985.

CALVINO, I. **A trilha dos ninhos de aranha**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. **Il cavaliere inesistente**. Verona: Mondadori Editore, 2004b.

_____. **Il visconde dimezzato**. Milano: Mondadori, 2002. (Opere di Italo Calvino)

_____. **Romanzi e Racconti**. 3v. 3.ed. Milano: Mondadori, 2001a.

_____. **Um general na biblioteca**. Tradução e Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

_____. **Lettere 1940-1985**. Milano: Meridiano Mondadori, 2000a.

_____. **O caminho de San Giovanni**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo, Companhia das Letras, 2000b.

_____. Prefácio. In: **Os nossos antepassados**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O visconde partido ao meio**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Fábulas Italianas**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1995a.

_____. **Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società**. Milano: Mondadori, 1995b.

_____. **Palomar**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Il barone rampante**. Milano: Mondadori, 1993a. (Opere di Italo Calvino)

_____. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Milano: Mondadori, 1993b.

_____. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993c.

_____. **O cavaleiro inexistente**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993d.

_____. **Por que ler os clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993e.

_____. **Os amores difíceis.** Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O barão nas árvores.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991a.

_____. **I libri degli altri.** Lettere 1947-1981. Torino: Einaudi, 1991b.

_____. **As cidades invisíveis.** Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo, Companhia das Letras, 1990a.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

_____. **Um eremita em Paris.** Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1990c.

_____. **The uses of literature.** San Diego: Harcourt Brace & Company, 1986.

_____. Nota 1960. In: _____. **Il nostri antenati:** Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente. Italia: Garzanti, 1985.

CAMPOS, H. **A operação do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

CÂNDIDO, A. et al. **A personagem de ficção.** 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência:** questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981. (Manuais de estudo)

CASSIRER, E. **Linguagem e mito.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade.** 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHIARELLI, Stefania. **O cavaleiro inexistente de Italo Calvino.** Uma alegoria contemporânea. Caxias do Sul: Ed. Caxias do Sul, 1999.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas)

_____. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COSTA LIMA, L. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA, R. C. M. S. **O desejo da escrita em Italo Calvino**: para uma teoria da leitura. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

DI CARLO, F. **Comme leggere i nostri antenati**. Milano, Itália: Mursia, 1978.

DINI, Manuela. **Calvino critico**. I percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte poetiche. Ancona: Transeuropa, 1999.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1999. (Coleção Básica Universitária)

DOLEŽEL, L. Mímeis y mundos posibles In: _____ [et.al.] **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco/Libros, 1997. p.69-94.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987. (Linguagem / crítica)

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DUMÉZIL, G. **Do mito ao romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução Waltencir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. Tradução de Antônio de Paula Danesi e Gilson Souza. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **As formas do conteúdo**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.(Estudos)

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos)

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos)

_____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A theory of semiotics**. Indiana University Press, 1979.

FALASCHI, Giovanni. Italo Calvino. In: _____ **Belfagor**. Anno XXVII, 30 settembre 1972, p. 530-58.

FERRARA, L. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERREIRA, M.E.T. **Poesia e prosa medievais**. 3 ed. Lisboa: Editora Ulisséa, 1998.

FERRONI, Giulio. **Storia della letteratura italiana**. V.4 (Il Novecento) Milano: Einaudi Scuola, 1991.

FOKKEMA, Dowe W. **Literary history, modernism and postmodernism**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1984.

FOŘT, B. Are fictional worlds really possible? A short contribution to their semantics. **Style**. v. 40, n. 3, Fall 2006, p. 189-197.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. São Paulo: Passagens, 1992.

FREITAS, M.T. Romance e História. **Uniletras**. Ponta Grossa, n. 11, dez. 1989, p. 109-118.

_____. **Literatura e História**. São Paulo: Atual, 1986.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001. 2v.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-maio 2002.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GRAY, F. P. Visiting Italo Calvino. **The New York Times**. New York. 21 jun 1981. (Book Review Desk).

GREGOLIN, M.R.V. (org.) **Filigranas do discurso**: as vozes da história. Araraquara: FCL, UNESP, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000. (Coleção Letras)

GUELFY, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi**. n. 8, p. 119-31, Juiz de Fora, EdUFJF, jan.-jul. 2001.

_____. Identidade Cultural numa perspectiva pós-moderna. **Gragoatá**. Niterói, Rio de Janeiro: Ed. UFF, n.1.2sem 1996, p.137-149.

_____. Introdução. In: _____. **Narciso na sala de espelhos**: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção. 1994. p. 1-27. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 1994.

HEGERFELDT, Anne. Contentious contribution: magical realism goes British. *Janus Head Journal*, Pittsburgh, v.5, n.2, p. 62-86, fall 2002. Disponível em: <<http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>>. Acesso em: 22/02/2006.

HORNUNG, A. Recollection and imagination in postmodern fiction. In: COUTURIER, M (org.). **Representation and performance in postmodern fiction**. Montpellier: Université Paul Valéry, 1982.p.57-70.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. (Tradução de Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991a.

_____. **The politics of postmodernism**. London, New York: Routledge, 1991b.

ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Cap. I, p. 67-84.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999a. v.1.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999b. v.2.

_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

IOZZI, A. . Italo Calvino: entre a tradição moderna e a vanguarda pós-moderna. In: WATAGHIN, L. (Org.). **Brasil/Itália: vanguardas**. 1 ed. São Paulo: Ateliê, 2003, v. 1, p. 219-238.

JAMESON, F. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução Vinícius Dantas. São Paulo: **Novos estudos CEBRAP**, n. 12, 1985, p. 16-26.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Cap. I, p. 67-84.

_____. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

JENNY, L. et alii. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

KOTHE, F. R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios)

KRISTEVA, Julia. **Semiótica: Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, L. C. (org.). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica)

_____. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução Maria Augusta Bastos de Matos; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção leitura e crítica)

_____. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996b. (Coleção leitura e crítica)

MARKEY, Constance D. **Italo Calvino (c): a journey toward postmodernism**. Florida: University Press of Florida, 1999.

McHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. London, New York: Routledge, 1996.

MEGALE, H. **A demanda do santo graal: das origens ao códice português**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MIRANDE, J. **Contos e lendas dos cavaleiros da Távola Redonda**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOLINO, Jean. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. **Europe**, n. 611, 1980.

MUSARRA, Ulla. Narrative discourse in postmodernist texts: the conventions of the novel and the multiplication of narrative instances. In: CALINESCU, M., FOKKEMA, D (org.). **Exploring postmodernism**. Amsterdam: John Benjanins, 1990. p.215-31.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos)

OLIVEIRA, V. L. Algumas considerações sobre a poesia italiana contemporânea. **Revista de Letras**. São Paulo: Ed. UNESP. v. 40, p. 41-61, 2000.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.(Estudos)

PELLIZZARI, L. (org.) et al. **L'avventura di uno spettatore: Italo Calvino e il cinema**. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1990.

PERRELA, Silvio. **Calvino**. Roma: Laterza, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 45)

PESSOA NETO, A. **Italo Calvino: as passagens obrigatórias**. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

PIGLIA, R. **O laboratório do escritor**. Tradução Josely Viana Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1992.

PORTELA, E. **Teoria da comunicação literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

PRATT, M. L. et al. **Literatura e História: perspectivas e convergências**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso.** Tradução Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

READINGS, B. **Introducing Lyotard: art and politics.** London: Routledge, 1991.

RIFFATERRE, M. **Produção do texto.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROELENS, N. **L'odissea di uno scrittore virtuale: strategie narrative in 'Palomar' di Italo Calvino.** Firenze: Franco Cesati Editore, [199-].

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária.** São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Elos).

SCHÜLLER, D. **Teoria do romance.** São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos)

SCOTT, Walter. **Ivanhoé.** Tradução Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

SEBEEK, T. A. ECO, U. **O signo de três.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

SEARLE, J. R. **Expressão e significado.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Mente, linguagem e sociedade.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SERRA, F. **Calvino e il pulviscolo di Palomar.** Firenze: La Lettere, 1996.

SOUTO, C.C.F. *O castelo dos destinos cruzados e a pluralidade da narrativa pós-moderna de Italo Calvino.* **Gragoatá.** Niterói, Rio de Janeiro: Ed. UFF, n.1.2sem 1998, p.193-208.

SPARIOSU, M. Allegory, Hermeneutics, and Postmodernism. In: CALINESCU, M. & FOKKEMA, D. (eds.) **Exploring postmodernism.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 1990. p. 54-78.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. In: _____. **Forum for modern language studies**, Oxford, 1993, v. 39, p.75-85.

STAROBINSKI, Jean. Prefazione. In: CALVINO, Italo. **Romanzi e Racconti**, 3.ed. Milano: Mondadori, 2001, v.1, p. XI-XXXIII.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Cap. I, p.119-71.

TODOROV, T. **Poética da prosa.** Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Tópicos)

_____. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Os gêneros do discurso.** Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. (Coleção Ensino Superior)

_____. **Literatura e significação.** Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.

_____. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

VATTIMO, G. Pós-moderno: uma sociedade transparente? In: _____. **A sociedade transparente.** Lisboa: Relógio D'água, 1992.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas.** Lisboa: Arcádia, 1972. (Biblioteca Arcádia de Bolso, 146).

VICKERY, J.B (Ed.). **Myth and Literature Contemporary Theory and Practice.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.

VIDAL, G. Calvino's death. **The New York Times.** New York. 21 nov. 1985. (The New York Review of Books). Disponível em: < <http://www.emory.edu/EDUCATION/mfp/eulogy.html>>. Acesso em: 11 dez. 1999.

WAUGH, P. **Metafiction: the theory and practice of self conscious fiction.** London and New York: Routledge, 1984.

WHITE, J.J. **Mythology in the modern novel: a study of prefigurative techniques.** New Jersey: Princeton University Press, 1971.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos)

