



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

NATALIA GUERRA BRISOLA GOMES

**FICCIONALIZAÇÃO HISTÓRICA E INSÓLITO EM OS
NOSSOS ANTEPASSADOS DE ITALO CALVINO**

Londrina
2016

NATALIA GUERRA BRISOLA GOMES

**FICCIONALIZAÇÃO HISTÓRICA E INSÓLITO EM OS
NOSSOS ANTEPASSADOS DE ITALO CALVINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Brito

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Gomes, Natalia Guerra Brisola.

Ficcionalização histórica e insólito em Os nossos antepassados de Italo Calvino / Natalia Guerra Brisola Gomes. - Londrina, 2016.
111 f.

Orientador: Luciana Brito.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Ficcionalização histórica - Teses. 2. Insólito - Teses. 3. Italo Calvino - Teses. 4. Os nossos antepassados - Teses. I. Brito, Luciana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

NATALIA GUERRA BRISOLA GOMES

**FICCIONALIZAÇÃO HISTÓRICA E INSÓLITO EM OS NOSSOS
ANTEPASSADOS DE ITALO CALVINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Patricia Peterle
Universidade Federal de Santa Catarina -
UFSC

Londrina, 28 de março de 2016.

Ao Verbo que me deu a vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que esteve comigo em todo tempo e me permitiu viver esta experiência da melhor maneira possível.

À minha orientadora, Luciana, que me apresentou os corredores das universidades, a pesquisa acadêmica e a prazerosa leitura de Italo Calvino.

Aos meus pais, por todas as vezes que estenderam as mãos para me abençoar e proteger.

Ao Pedro, por sempre me incentivar, com todo amor, a dar um novo passo em direção aos desafios.

Ao meu irmão, Natan, e aos meus amigos, Andressa, Bilquis, Caetano, Giseli, Glória, Isabel, Lisandra e Junia, que compreenderam minhas ausências e, em todo momento, torceram por mim.

À Natasha, pela companhia nas aulas e nas reflexões sem fim.

Às minhas avós e todas as pessoas que me sustentaram em oração.

A vida intelectual não é o único caminho para Deus, nem o mais seguro, mas achamos que é um caminho e talvez o caminho indicado para nós.

C. S. Lewis, "A busca do saber em tempo de guerra"

GOMES, Natalia Guerra Brisola. **Ficcionalização histórica e insólito em Os nossos antepassados de Italo Calvino**. 2016. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a trilogia *Os nossos antepassados* (*I nostri antenati*, 1960), importante marco na carreira literária de Italo Calvino. Ao desenvolver tramas partindo de imagens mentais de um homem cortado verticalmente em dois, um jovem decidido a passar toda a vida sobre as árvores e uma armadura oca dotada de consciência, o autor italiano percebeu ser possível brincar com o inusitado sem perder de vista a realidade ao seu redor. As figuras por ele criadas cumpriram bem a função de representar o indivíduo da década de 1950, período em que foram colocadas no papel: interpretaram os questionamentos e a apatia provenientes do clima bélico que se estendia por conta da Guerra Fria e o desejo de superação das amarras impostas pela sociedade. Bastante produtiva também foi a escolha de Calvino por uma ambientação remota para esses enredos, dialogando com a tradição literária e histórica e promovendo a reflexão sobre as formas com que a humanidade entende o tempo e nele interfere. Pretendemos observar como os livros em questão se aproximaram das novas maneiras de se ficcionalizar o passado e figurar o insólito, efeitos de discussões que se iniciaram na primeira metade do século XX e se intensificaram nas décadas seguintes. Por fim, a partir da relação estabelecida pela trilogia entre história e imaginário, nos debruçaremos sobre os pontos de encontro entre realidade e ficção, autor, obra e leitor.

Palavras-chave: Ficcionalização histórica. Insólito. *I nostri antenati*. Italo Calvino.

GOMES, Natalia Guerra Brisola. **Historical fictionalization and unusual in *Our Ancestors* by Italo Calvino**. 2016. 111p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This work has as object of study the trilogy *Our Ancestors* (*I nostri antenati*, 1960), a milestone in Italo Calvino's literary career. By developing plots from mental images of a man vertically cut in two, a young man decided to spend his lifetime on the trees and a hollow armor endowed with consciousness, the Italian author realized that it was possible to play with the unusual without losing sight of the reality around it. The figures created by him fulfilled well the function to represent the individual of the 1950s, period in which they were placed on paper: they interpreted the questioning and the apathy coming from the warlike climate that stretched because of the Cold War and the desire to overcome the shackles imposed by society. Very productive was also the choice of Calvino for a remote setting for these stories, dialoguing with the literary and historical tradition and promoting reflection on the ways in which humanity understands time and interferes in it. We intend to observe how the books in question came close to the new ways of fictionalizing the past and figuring the unusual, effects of discussions which began on the first half of the XX century and intensified on the following decades. Finally, from the relationship established by the trilogy between history and imagination, we will lean on the meeting points between reality and fiction, author, work and reader.

Keywords: Historical fictionalization. Unusual. *I nostri antenati*. Italo Calvino.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CALVINO E A TRILOGIA	15
1.1 ITALO CALVINO, O EXPERIMENTALISTA ENGAJADO	15
1.2 A TRILOGIA: CENÁRIOS HISTÓRICOS, PERSONAGENS CONTEMPORÂNEOS	32
2 A FICCIONALIZAÇÃO HISTÓRICA	46
2.1 SINGELAS PISTAS DO PASSADO	50
2.2 UM FICTÍCIO BARÃO IMPERANDO SOBRE A HISTÓRIA	58
2.3 A HISTORIOGRAFIA DE IRMÃ TEODORA	68
3 O INSÓLITO	77
3.1 Os duplos de um visconde	83
3.2 Nas árvores do maravilhoso	91
3.3 A inexistência do personagem	98
CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Nossa caminhada com a trilogia *Os nossos antepassados*¹ (*I nostri antenati*, 1960), de Italo Calvino, iniciou-se durante a graduação, por meio de projetos de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), realizados nos anos de 2012 e 2013, vinculados ao grupo de pesquisa “Literatura e História: Memória e Representação” (UENP/CNPq). Por meio deles, investigávamos os protagonistas da trilogia a partir de textos basilares da Teoria da Literatura, com ênfase no estudo do personagem, como os Edward M. Forster, Antonio Candido, Beth Brait, Mikhail Bakhtin, Georg Lukács, Theodor W. Adorno, Mario Vargas Llosa, Anatol Rosenfeld, Walter Benjamin e Erich Auerbach.

A dissertação que aqui apresentamos amplia essa pesquisa inicial ao estabelecer como objetivo o exame das reflexões geradas na trilogia em torno da representatividade histórica e da figuração do insólito. Para tanto, recorreremos a gêneros como a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991), a nova novela histórica de Seymour Menton (1993), o fantástico de Tzvetan Todorov (2004) e o realismo maravilhoso de Alejo Carpentier (*apud* CHIAMPI, 1980) para analisar como algumas de suas características apresentam-se na forma discursiva de Calvino. Ainda assim, o principal foco do trabalho não é oferecer classificações definitivas dentre as categorias da ficção histórica e do insólito a *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959), mas sim averiguar como as narrativas em questão flutuam entre as diversas propostas por nós abordadas.

Foi um amigo de Italo Calvino, o autor e editor Elio Vittorini, quem descreveu seu estilo literário na década de 1950 como oscilante entre um “realismo com carga fabular” e uma “fábula com carga realista” (CALVINO, 2006e, p. 139). Na tentativa de conciliar sua vocação de escritor breve e imaginativo e sua participação política numa Itália pós-guerras resistente ao fascismo, a primeira metade da carreira de Calvino apresenta tanto narrativas neorrealistas pinceladas com o maravilhoso, quanto histórias insólitas com fundo sociopolítico. A trilogia *Os nossos antepassados* corresponde a esse último tipo de produção, mas com uma peculiaridade: aparenta distanciar-se da realidade não apenas devido a seus

¹ Ao longo do trabalho, nos referiremos à trilogia italiana e a cada um de seus livros por meio das traduções dos títulos utilizadas no Brasil.

personagens mágicos, mas também aos enredos desenvolvidos em tempos passados, citando nomes e fatos medievais e renascentistas.

Apresentando o autor, o primeiro capítulo demonstra como sua obra foi uma constante experimentação, receptiva à diversidade de estilo e conteúdo. Tornaram-se perceptíveis em suas narrativas o engajamento socialista, o prazer na literatura clássica, o comprometimento com o resgate e a valorização da cultura italiana, o envolvimento em diversas escolas literárias da época e a curiosidade científica e matemática pertencentes a Calvino. Seu apreço pela lógica e pela objetividade resultou em imagens e linguagem claras, acessíveis a todos os públicos. Conhecidas todas essas características, partimos para o reconhecimento de algumas delas na trilogia estudada, tais como a utilização de figuras simbólicas e linguagem simples, as referências a livros e autores canônicos, a comicidade e as temáticas geradoras de reflexões sociopolíticas.

Dando prosseguimento às análises dos três títulos calvinianos, o segundo capítulo busca evidenciar neles a presença da ficção histórica, como é chamada por alguns a revisitação literária de nomes e acontecimentos do passado. Para realizar esse propósito, recorreremos às linhas teóricas do modelo scottiano do século XIX, descrito por Georg Lukács (2011), e às formas desenvolvidas no século seguinte, sobre as quais discorreram Linda Hutcheon (1991), Seymour Menton (1993) e Marilene Weinhardt (2011), entre outros. Em *O barão nas árvores*, encontramos a máxima: “aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância” (CALVINO, 2014, p. 239). Esse pensamento, partilhado pelo próprio Calvino, é base da trilogia, que tem um objetivo muito bem definido ao remontar a épocas antigas: fazer um paralelo com o tempo presente do autor, mas com a precisa distância para que seus leitores ampliem a visão sobre a situação que vivenciam (CALVINO, 2006e, p. 157).

A primeira história, *O visconde partido ao meio*, se passa no final do século XVIII e, logo de início, sob o pretexto das guerras austro-turcas lideradas pelo príncipe Eugenio di Savoia, revive o clima de desolação que as recentes memórias da Segunda Guerra Mundial mantinham naquele período em que Italo Calvino se encontrava durante a escrita. Mais que isso, retrata de maneira bastante lúdica o sentimento de dualidade que o auge da Guerra Fria instaurou naqueles dias: ferido em uma batalha, o protagonista Medardo é dividido verticalmente em metades que permanecem vivas e revelam possuir personalidades opostas uma à outra.

Com evidências históricas mais explícitas, *O barão nas árvores* passa por nomes, acontecimentos e estados de espírito do Iluminismo e nos oferece uma data específica, 15 de junho de 1767, logo na primeira frase da narrativa. Ainda nessa página, contudo, o narrador apresenta-se como um observador de apenas oito anos, permitindo a reflexão do leitor quanto à credibilidade de suas memórias e, por conseguinte, dos registros históricos em geral, haja vista sua estreita relação com a subjetividade do historiador. O protagonista, Cosme Rondó, incita outro pensamento, o de se observar os múltiplos grupos que compõem uma sociedade – isso porque, por conta da resolução tomada desde pequeno de viver somente sobre as árvores, sem nunca tocar o solo, tinha contato com ciganos, ladrões de fruta, camponeses, filósofos exilados etc.

Todas essas características coincidem com a ficcionalização histórica do século XX, como também podemos ver em *O cavaleiro inexistente*, que segue os mesmos passos de metatextualidade e diversidade social entre os personagens. Dentre os paladinos franceses da Idade Média, conhecemos Agilulfo, uma consciência sem corpo cuja identidade depende unicamente da armadura e do título de cavaleiro que possui. Calvino (2014, p. 15) usou esse protagonista para representar um tipo que ele dizia ser muito difuso em seu meio, o indivíduo conformado com sua realidade, imune a sentimentos e alheio às lutas humanas. Além disso, as escalas sociais são invertidas ao serem colocadas em segundo plano figuras consagradas na historiografia e na literatura, como os cavaleiros do Santo Graal e o imperador Carlos Magno, enquanto a voz predominante é a mais inesperada, a de uma narradora reclusa num convento.

Outro artifício comum aos três títulos que é bastante recorrente na ficção histórica reformulada no século XX é a presença do insólito. Esse elemento, responsável pelo irreal e pelo incomum nas narrativas, tem, para alguns teóricos, a força de gênero literário, motivo pelo qual dedicaremos a ele nosso último capítulo. O rompimento com a representação da realidade factual a fim de inserir objetos, fatos e personagens pertencentes apenas ao imaginário abre espaço para reflexões sobre a liberdade criativa da arte e o limite entre realidade e ilusão. Ao organizar uma coletânea de contos populares de toda a Itália, Calvino (1992a, p. 14) concluiu que “fábulas são verdadeiras”, afirmativa que estendeu a toda narrativa de conteúdo alegórico e fantástico. Esse conceito deu um novo norteamento a sua produção literária, no exato momento em que os acontecimentos políticos globais

desestabilizavam sua confiança na militância comunista e na imprensa. É por esse motivo que a ficção, apesar de inicialmente contrastante com a historiografia, caminha ao lado dela: “há carências em que cabe à arte investir, e só a ela, porque pode indagar sobre verdades sem a expectativa de uma resposta conclusiva” (WEINHARDT, 2011, p. 51).

Em *O visconde partido ao meio*, a clássica figura insólita do duplo introduz o tema da alteridade, da dependência de um segundo indivíduo para que o primeiro possa se conhecer por completo, discussão que pode ser estendida aos dois outros títulos da trilogia. Além disso, o protagonista bipartido representa vários conflitos comuns ao processo de autoconhecimento, como a consciência de sua incompletude após viver uma experiência aterradora, o conflito interno de ideias e atitudes e a compreensão de que essa multiplicidade de medos e impulsos é o que faz dele um ser humano. Valemo-nos dos estudos sobre o duplo realizados por nomes como Otto Rank (2013) e Clément Rosset (2008).

Bem diferente da figura de Medardo é a manifestação do insólito em *O barão nas árvores*, que não apresenta um protagonista fisicamente sobrenatural, como os dos outros livros estudados. Ainda assim, a atmosfera de fantasia é mantida pela linguagem lúdica relacionada a um observador infantil na primeira metade do enredo e, principalmente, pelo comportamento que Cosme assume e mantém por toda a vida, realizando qualquer tarefa nas copas das árvores. A série de atitudes incomuns do barão o diferencia tanto dos demais personagens quanto seria capaz uma característica realmente mágica, conforme explica William Spindler (1993). De igual forma, o bosque em que habita torna-se um ambiente maravilhoso, distante da realidade factual que a vila representa.

Assim como o visconde dividido em dois, a tragicômica imagem de um cavaleiro sem corpo é aceita com naturalidade pelos demais personagens em *O cavaleiro inexistente*. O ambiente mágico, de possibilidades infinitas, surgido a partir desse personagem remete às antigas mitologias e novelas de cavalaria atualizadas aqui por Italo Calvino, à maneira como Jaime Alazraki (1983), Irlemar Chiampi (1980) e outros estudiosos descrevem o insólito do século XX. Segundo Tzevtan Todorov (2004, p. 181), nesse novo momento da literatura é comum não haver mais a necessidade de o protagonista lidar com o evento insólito, pelo simples fato de que é ele próprio, o sujeito central, um ser fantástico.

Ao realizar o trajeto das discussões em voga no século XX a respeito da relação entre a literatura e a realidade, a pesquisa pretende oferecer contribuição aos estudos da Teoria da Literatura, em especial no que diz respeito à subjetividade do narrador, à representação histórica e à liberdade criativa da arte, que tanto pode aprofundar as leituras psicológicas do sujeito. Acreditamos que, apesar de nossa breve distância temporal com o contexto de escrita da trilogia, questões como essas mantêm-se relevantes. Até mesmo porque, como o crítico italiano Alfonso Berardinelli (1999, p. 99) apontaria em seu artigo “Calvino moralista”, Italo Calvino adiantou parte das características que viriam a predominar na literatura nas décadas posteriores.

1 CALVINO E A TRILOGIA

1.1 ITALO CALVINO, O EXPERIMENTALISTA ENGAJADO

Como era de se esperar, Italo Calvino (1923-1985), italiano de grande destaque no século XX, esteve por toda a vida cercado de livros. Apesar de ele mesmo considerar seu interesse pela leitura tardio, despertado aos doze ou treze anos (CALVINO *apud* BARENGHI; FALCETTO, 2011, p. XII), passou a escrever seus próprios textos ainda na adolescência, imaginando, naquela época, que se tornaria um escritor teatral (CALVINO, 1987, p. 14). Mas demorou um tempo para Calvino assumir seu gosto literário, pois inicialmente decidiu seguir os passos científicos da família e se matriculou na faculdade de Agronomia da *Università di Torino*. Nesse período, contudo, se dedicou mais às questões políticas de uma Itália dividida pelo fascismo que a seus estudos acadêmicos. Isso acabou por contribuir para a orientação profissional do autor, que aproveitou os privilégios de ex-combatente da Segunda Guerra Mundial para transferir-se para o terceiro ano do curso de Letras, na mesma instituição de ensino da qual já era aluno, formando-se dois anos depois, em 1947. Ainda assim, conforme diria, em terceira pessoa, o próprio Calvino (2006e, p. 140) na “Nota biográfica objetiva” presente em *Um eremita em paris*:

sua formação se deu inteiramente fora das salas da universidade, naqueles anos entre a Libertação e 1950, discutindo, descobrindo novos amigos e mestres, aceitando encargos de trabalho precários e ocasionais, no clima de pobreza e de iniciativas febris daquele momento (CALVINO, 2006e, p. 140).

Todavia, a apresentação de Calvino não deve seguir a ordem biografia-bibliografia comumente utilizada, haja vista que o escritor não tinha um bom relacionamento com dados biográficos, entendendo-os como informações que se fixam em um registro e não abrem espaço para uma leitura ampla e dinâmica. Em suas próprias palavras, “de um autor se conta apenas a obra”² (CALVINO, 1985 *apud* BARENGHI; FALCETTO, 2011, p. IX, tradução nossa), razão pela qual procuraremos compreendê-lo a partir de suas produções. Estas não se resumem apenas aos ensaios, contos e romances, que ganharam maior notoriedade, mas

² “Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore si contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.)”.

também abarcam artigos de teor comunista, textos para peças musicais, prefácios, traduções, resenhas de filmes, poesias, peças de teatro e um extenso número de cartas.

Os primeiros trabalhos que ele desenvolveu e publicou foram charges e caricaturas, enviadas ao periódico *Bertoldo* em 1940. Na época, o surreal e a ironia, características marcantes desse jornal, já exerciam atração sobre o jovem Calvino, leitor ávido daqueles textos. Além disso, as resenhas de filme por ele escritas que saíram no ano seguinte em *Giornale di Genova* revelavam seu encantamento pelo cinema americano contemporâneo. Décadas depois, em 1962, ele daria sua contribuição na elaboração do roteiro de “Renzo e Luciana”, primeiro ato do filme *Boccaccio '70*, dirigido por Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti. A história era adaptada de um conto de sua autoria, “A aventura de um esposo e de uma esposa” (“L’avventura di due sposi”)³, que se encontra no livro *Os amores difíceis (Gli amori difficili, 1970)*. Outro interesse artístico desenvolvido ao longo de sua vida foi a música. Em 1956 surgiu o primeiro fruto de sua parceria com o compositor Sergio Liberovici, o ato único *La Panchina (O banquinho de praça)*⁴, também inspirado em um de seus contos. Após essa vieram outras letras de cunho social para as canções do grupo Cantacronache, fundado por Liberovici. Igualmente partindo de um conto seu, surgiu a ópera *Le porte di Bagdad (As portas de Bagdá, 1981)*, de Luciano Berio, de cujo processo criativo Calvino também fez parte.

As produções voltadas à reflexão social nasceram de seu posicionamento questionador frente à política italiana ainda na juventude. Aos vinte anos, Italo Calvino permaneceu escondido por alguns meses para escapar da convocação militar fascista da República de Saló (República Social Italiana), vivendo um momento de isolamento e intensa leitura. Pouco tempo depois se filiou ao PCI (Partido Comunista Italiano), mais pela possibilidade de participar efetivamente da Resistência⁵ que por um assentimento total com sua ideologia – era o anarquismo

³ Optamos por nos referirmos às produções de Calvino publicadas no Brasil pela tradução em português, mencionando os títulos na língua original apenas na primeira vez em que forem citadas.

⁴ Os títulos calvinianos que ainda não foram publicados em português serão mantidos no idioma original, seguidos de uma tradução de nossa autoria quando mencionados pela primeira vez.

⁵ A *Resistenza*, como é chamada na Itália, foi um movimento histórico que se desdobrou entre 1943 e 1935, principalmente no norte do país, e reuniu civis, soldados e intelectuais de diversas ideologias com um objetivo em comum, a oposição à ocupação da Alemanha nazista.

que lhe parecia, na época, a melhor solução para a sociedade. De imediato, mimeografaram um de seus apólogos críticos e humorísticos para uma distribuição clandestina (CALVINO, 2006e, p. 124), porém não demorou muito para que seu envolvimento com a guerra fosse além do trabalho intelectual, atuando nos embates físicos. Foi somente após a Libertação de 25 de abril de 1945, quando a Itália enfim se desvencilhou da ocupação nazista, que Calvino pôde retomar com fôlego sua atividade de escrita, enviando artigos para alguns periódicos comunistas. Motivado pelas conquistas da luta política, viu a oportunidade de não apenas se declarar antifascista, mas aproveitar o clima de revolução para defender os oprimidos, a classe operária. Tanto as impressões de batalha quanto o comprometimento com as causas sociais passariam, então, a exercer constante influência sobre seus textos.

No que diz respeito à literatura, Calvino reuniu, em 1942, seus contos juvenis em *Pazzo io o pazzi gli altri (Louco sou eu ou loucos são os outros)*, mas a Einaudi, editora a que apresentou a coletânea, não se interessou em publicá-la. Algum tempo depois, mais amadurecido após a guerra, imprimiu tais experiências em suas novas narrativas, que conseguiram conquistar o espaço almejado pelas anteriores. Sobre a escrita de algumas delas, revelando não apenas a temática bélica, mas igualmente o elemento insólito presente, afirmou: “Quando o homem não pode dar forma clara a seu pensamento, exprime-o por meio de fábulas⁶. Esses continhos correspondem a uma série de experiências políticas e sociais de um jovem durante a agonia do fascismo” (CALVINO, 1943 *apud* CALVINO, 2010, p. 8). Os amigos Cesare Pavese, editor da Einaudi, e Eugenio Scalfari, antigo colega de escola, ambos escritores de grande peso em sua formação intelectual, muito o incentivaram nesse primeiro momento, enviando contos seus a revistas (*Il Politecnico* e *Aretusa*, respectivamente). No ano seguinte, 1946, Italo Calvino publicou ainda outros em *Unità* e *Il Politecnico*, muitos dos quais constituíram o livro *Ultimo viene il corvo (O último é o corvo, 1949)*. Foi também nessa época que o periódico *Unità* de Gênova lhe premiou pelo conto “Campo di mine” (Campo de minas).

⁶ Ao longo do trabalho, usaremos o vocábulo “fábula” e variantes em seu significado abrangente, equivalente ao conto maravilhoso, e não precisamente à sua estrutura formal enquanto gênero literário. De motivação semelhante foi o emprego do termo pelo tradutor Nilson Moulin em *Fábulas italianas*, utilizando-o com o mesmo sentido de “conto popular” (MOULIN, Nota do tradutor *apud* CALVINO, 1992a, p. 9).

Nesse contexto surge seu primeiro romance, *A trilha dos ninhos de aranha* (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947), outra produção incentivada por Pavese. Se, por um lado, o título não venceu o concurso da editora Mondadori a que fora submetido, por outro, foi publicado por Giulio Einaudi, que muito o apreciou, e acabou por receber, no mesmo ano, o *Premio Nazionale Riccione*. O livro retoma a situação vivida na Itália poucos anos antes, de conflito intenso entre os soldados alemães e os combatentes italianos da Resistência. A peculiaridade dessa narrativa se deve ao fato de o protagonista, Pin, ser apenas uma criança, circunstância que altera toda a interpretação daqueles acontecimentos. Apesar de estar em contato direto com a miséria e a dura realidade da guerra, o menino ainda é ingênuo e alheio às tensas relações que se estabelecem ao seu redor, entendendo tudo sob uma ótica afastada e admirada que se opõe à perspectiva já cansada e conformada dos adultos. Desse modo, Pin revela as fraquezas humanas e reprovações de ambos os grupos ideológicos da guerrilha, imparcialmente. Como refúgio da opressora realidade, o personagem cria para si um mundo pueril e particular junto à natureza, próximo a alguns ninhos de aranhas, onde pode encontrar paz e manter seus segredos em segurança.

Embora Pin se mantivesse alheio aos problemas da sociedade, não podemos ignorar o cenário de violência e desolação que o cerca. Nesse romance, assim como nos contos que estariam presentes em *Ultimo viene il corvo*, o autor manifesta um anseio por descrever a guerra civil italiana de que acabara de participar, numa tentativa, própria daquela geração, de registrar e organizar em sua mente as intensas experiências vividas naqueles poucos meses que tinham o peso de anos, como declara no conhecido prefácio de *Na trilha dos ninhos de aranha*, refletido e escrito em 1964, duas décadas após a primeira publicação do livro. A ideologia esquerdista foi bastante enfatizada em tais produções, que, conscientizando e incitando os civis a tomarem um posicionamento, tornaram-se uma ferramenta para a participação ativa dos intelectuais nos acontecimentos sociopolíticos que os cercavam. O quadro de exaltação nacional outrora pintado pela literatura cedeu lugar ao retrato de pobreza, fome, destruição e contraste entre o crescimento urbano-industrial e as precárias condições de trabalho no campo. Assim como *A trilha dos ninhos de aranha* apresenta uma criança como protagonista e paisagens específicas de onde Calvino passou na infância, as demais histórias

desenvolvidas por escritores do Neorrealismo⁷ partiam da vida dos marginalizados e valorizavam o regionalismo.

No mesmo ano de 1947, Italo Calvino inicia seu trabalho como redator na editora Einaudi, com a qual estabeleceu por toda a vida uma relação de colaboração. Dentro dessa casa editorial, uma das mais importantes da Itália, o jovem autor manteve amizade com grandes nomes da literatura, seus colegas Cesare Pavese, Felice Balbo, Natalia Ginzburg, Massimo Mila, Franco Venturi e Paolo Serini. É também ali que, ao longo dos anos, Calvino cresce enquanto editor e diretor de projetos literários, ao mesmo tempo em que publica grande parte de seus escritos – a estudiosa Francesca Serra (2011, p. 2) defenderá a hipótese de que são lançados pela editora as produções nas quais o autor deposita sua maior credibilidade, seus “verdadeiros” livros.

Apesar de os primeiros contos e romance de Calvino serem fortemente marcados pelas características neorrealistas, podia-se notar em seu estilo alguns elementos diferenciais. O autor recusava-se a exaltar os *partigiani*⁸ em suas narrativas, adotando um tom de [auto]ironia e insistindo em apresentar esquerdistas menos heróis e mais humanos, que se deixavam persuadir pelo medo e pela frieza da guerra. Essa visão crítica sobre o próprio meio em que se inseria estendeu sua percepção para além do círculo intelectual, permitindo que desenvolvesse uma sensibilidade pela situação dos menos favorecidos. Em defesa da classe operária, por vezes suas histórias foram carregadas pelo otimismo de futuras conquistas sociais, mesmo que num cenário repleto de sangue e ruínas. A imaginação e o lirismo dessa ficção esperançosa foram traços que fizeram Cesare Pavese abrir caminho entre a crítica literária para apontar sua afinidade com a linguagem das fábulas, como conta Calvino (2002, p. 11, tradução nossa) no prefácio de *A trilha dos ninhos de aranha*: “Foi Pavese o primeiro a falar de tom fabular a meu propósito”⁹. Somente então este adquiriu consciência de sua peculiaridade, aceitando-a e mantendo-a em seus próximos escritos: “Entrei no jogo: entendi perfeitamente que se apreciava o autor de fábulas quando falava do

⁷ O Neorrealismo foi um movimento artístico surgido após a Segunda Guerra Mundial, inicialmente no cinema, que buscava revelar a nação escondida pelos anos do fascismo e das guerras.

⁸ Os civis, intelectuais e soldados italianos que se opunham à ocupação alemã de parte do país durante a Segunda Guerra Mundial.

⁹ “Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito”.

proletariado e de fatos de crônica, ao passo que não havia nenhum mérito em falar de castelos e cisnes” (CALVINO, 2014, p. 8).

Passaram-se alguns anos, entretanto, até que sua produção literária tomasse impulso, pois, a princípio, Calvino tentou insistir, sem sucesso, na “linha realista-social-picaresca” (CALVINO, 2006e, p. 141) do seu romance de estreia. Nesse meio tempo, seu envolvimento com as letras se manteve por conta dos trabalhos de publicação e imprensa na Einaudi e nas colaborações prestadas aos periódicos de esquerda *Unità*, *Rinascita* e *Cultura e realtà*. Tais experiências profissionais muito contribuíram para seu desenvolvimento crítico, pois lhe abriram os olhos tanto para o futuro quanto para o passado. Dentro da editora Einaudi, ele estabeleceu contato com novas ideologias e aprendeu, com colegas literatos, historiadores e filósofos, a se preocupar com a problemática histórica e a se manter atualizado dos pensamentos que circulavam pelo mundo. Em contrapartida, enquanto membro do Partido Comunista Italiano e redator de matérias sociopolíticas às revistas do gênero, conheceu uma geração mais antiga, que já havia se envolvido nos debates e conflitos civis uma ou duas décadas antes. Anos mais tarde, Italo Calvino avaliaria essa união de perspectivas do passado e do futuro como norteadora de uma Itália que precisava se recuperar da época fascista e destrutiva deixada para trás:

tínhamos de encontrar, entre as idéias de nossos pais, aquelas a que podíamos nos atrelar para recomeçar, aquelas a que eles não haviam sido capazes ou não tiveram tempo de dar andamento. Por isso a nossa não foi uma geração niilista, de iconoclastas ou de *angry young men*: ao contrário, foi dotada precocemente daquele sentido da continuidade histórica que faz do verdadeiro revolucionário o único “conservador” possível, isto é, aquele que, na catástrofe generalizada das vicissitudes humanas largadas a seu impulso biológico, sabe escolher o que deve ser salvo e defendido e desenvolvido e posto para render frutos (CALVINO, 2006e, p. 127).

Na década seguinte, de 1950, tomou forma a trilogia *Os nossos antepassados (I nostri antenati)*, publicada em conjunto completo em 1960 e vencedora, no mesmo ano, do *Premio Salento*. Em seus romances, imprimiu-se a filosofia acima citada, isto é, a consulta à tradição para se tentar garantir boas possibilidades ao futuro. Ainda que ambientados entre a Idade Média e a Moderna, seus personagens vivenciavam conflitos presentes também na época de Calvino, tais como o processo de autoconhecimento do indivíduo, a garantia de um espaço

próprio na comunidade, as mutilações efetuadas pela sociedade em cada ser humano. Ao fazer a apresentação do primeiro título, *O visconde partido ao meio* (*Il visconte dimezzato*, 1952), o amigo e editor Elio Vittorini viu nele o despontar de uma nova faceta do autor, ao mesmo tempo em que confirmou a característica fabulista que a crítica havia percebido desde o início de sua carreira (CALVINO, 1952). No novo livro, o escritor deu uma roupagem fantástica aos acontecimentos cotidianos, ou seja, se manteve realista, mas com traços fabulares. Em seus textos anteriores, acontecia o inverso: exercia o papel de fabulista com toques de realismo, visto que produzia contos maravilhosos, ainda que em cenários da vida real. O próprio Calvino (2014, p. 9) explica que nessa narrativa se descobria, sob um tom insólito, todo o espírito daquele período histórico:

ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular [o auge da Guerra Fria] como também o impulso para sair dele; ou seja, não aceitava passivamente a realidade negativa e ainda lograva inserir nela o movimento, a fanfarronice, a crueza, a economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura da Resistência.

A crueza mencionada é fruto da personalidade negativa do visconde Medardo di Terralba, que se concentra totalmente na metade direita de seu corpo. Isso porque, atingido em cheio por uma bala de canhão quando participava de uma batalha contra os turcos, o protagonista foi dividido verticalmente em duas partes simétricas, que, além de permanecerem com vida, possuíam consciências distintas. Coube ao seu lado esquerdo incorporar o otimismo imbatível de que fala Calvino: O Bom, como era chamado, não se contentava em apenas ajudar as pessoas, mas também encorajava todos a seguirem seu exemplo. O sofrimento tanto se devia à morte e à destruição espalhadas pelo malvado Mesquinho quanto à insistência de seu duplo por criar ou despertar a integridade em seus conterrâneos. Basta essa breve apresentação do ambíguo personagem para confirmarmos que *O visconde partido ao meio* tem estrita relação com a realidade de 1940-50, quando o mundo se encontrava incompleto, fragmentado pelo clima hostil da Guerra Fria.

No ano em que escreveu *O visconde partido ao meio*, 1951, Calvino concluiu um breve romance de nome *I giovani del Po* (*Os jovens do rio Po*), também com a temática do indivíduo incompleto, porém diretamente ligado ao proletariado. Este, no entanto, foi considerado pelo próprio autor como “falido sob todos os pontos

de vista”¹⁰ (CALVINO, 1957 *apud* CALVINO, 2000, p. 127, tradução nossa), sendo que sua publicação apenas foi consentida para que interessados pudessem dissecá-lo. O enredo se desenvolve por meio de cartas trocadas por dois jovens amigos, Nino, recém-chegado numa grande cidade industrial, e Nanin, que permanece na região litorânea natal. O primeiro gradativamente se envolveu com a política e o capitalismo, enquanto o segundo refletia sobre a relação do ser humano com a natureza. Mas, apesar de vivenciarem experiências diversas, ambos foram tomados pelo sentimento de desamparo e fragmentação, tal como aconteceu com as metades do visconde Medardo. Se, por um lado, o realista *I giovani del Po* levou um ano e meio para ser escrito e ainda assim parecia “irremediavelmente desajeitado e visivelmente desagradável”¹¹ (SERRA, 2011, p. 136, tradução nossa), *O visconde partido ao meio*, desenvolvido em poucas semanas, atraiu positivamente a atenção da crítica e dos leitores. Como vemos, essas produções foram fundamentais para o delineamento do estilo de Calvino, que vinha notando a incompatibilidade entre sua própria voz e o Neorrealismo, como declarou na Nota 1960 e, vinte e cinco anos depois, em *Seis propostas para o próximo milênio*, respectivamente citados abaixo:

Se começasse a escrever em tom alegre, soava falso; a realidade era muito mais complexa; qualquer estilização acabava se tornando afetada. Se usasse um tom mais reflexivo e preocupado, tudo se dissolvia no cinzento, no triste, eu perdia o timbre que era meu, isto é, a única justificção para o fato de que quem estava escrevendo era eu e não um outro (CALVINO, 2014, p. 8).

Buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventuroso que me levava a escrever. Logo me dei conta de que entre os fatos da vida, que deviam ser minha matéria-prima, e um estilo que eu desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que eu tinha cava vez mais dificuldade em superar. (CALVINO, 1990, p. 16)

Ainda assim, o autor demorou a solucionar seu conflito pessoal entre seguir o veio fabular ou o realista. Tendo em vista que os demais intelectuais participaram da luta socialista italiana por meio de suas produções neorrealistas, Calvino insistia em também criar uma narrativa fundamentada nessa corrente artística. Afastar-se da fria descrição da realidade poderia ser interpretado pelos outros como uma evasão aos problemas sociais daquele momento, um ultraje para

¹⁰ “fallito da tutti i punti di vista”.

¹¹ “nonostante tutta l’affezione di Calvino per i suoi ambiziosi testi realisti, [il libro] rimaneva irrimediabilmente sgraziato e francamente brutto”.

alguém com tamanha convicção política como ele. Por isso, além de *I giovani del Po*, iniciou outras duas tentativas de romance realista, *Il bianco veliero* (*O veleiro branco*, entre 1947 e 1949), não publicado por conselho dos amigos, e *La collana della regina* (*O colar da rainha*, entre 1952 e 1954), abandonado incompleto. Ainda nesse viés, três contos – “*L’entrata in guerra*” (“O ingresso na guerra”), “*Gli avanguardisti a Mentore*” (“Os jovens soldados em Mentore”) e “*Le notti dell’UNPA*” (“Noites da UNPA”) – compuseram o livro *L’entrata in guerra* (1954), que tematizava o amadurecimento dos jovens no contexto bélico se valendo das recentes memórias do próprio escritor durante a Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, os elementos insólitos mantinham seu espaço em textos como “Cogumelos na cidade” (“*Funghi in città*”, 1952), o primeiro de uma série com o personagem Marcovaldo, e “A formiga argentina” (“*La formica argentina*”, 1952). Apesar de Calvino afirmar que este último era um trabalho realista, tratando de um episódio de sua infância em que formigas argentinas invadiram a região em que vivia, a resistência desses obstinados insetos contra os diversos ataques dos humanos é tratada por muitos críticos e leitores como uma metáfora política.

Em 1954, Calvino aceitou a proposta da editora Einaudi e deu início a um projeto de reunir os textos da tradição popular italiana, tal como as coletâneas dos Grimm, na Alemanha, e de Perrault, na França. O extenso trabalho envolveu um detalhado levantamento de contos de cada região e uma aproximação de estilo e linguagem entre eles, devido à grande variedade de dialetos na Itália. Por fim, em 1956, foi publicado o título *Fábulas italianas* (*Fiabe italiane*), com duzentas narrativas. Em análise do estilo calviniano daquela época, a estudiosa Francesca Serra (2011), em seu artigo “Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo”, aponta a transcrição das fábulas como fator relevante no aprimoramento da escrita enxuta e figurada do autor. Somou-se a isso a reviravolta histórica causada por Khrushchev¹², que colocou em xeque a veracidade dos relatos neorrealistas, baseados numa ideologia e em versões de fatos que perderam a credibilidade perante a perspectiva então revelada. Nessa inversão dos valores de realidade e fantasia, o escritor

¹² Em fevereiro de 1956, durante o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, o político Nikita Khrushchev, então líder do partido, proferiu seu famoso Discurso Secreto (“Sobre o culto à personalidade e suas consequências”), no qual denunciou Josef Stalin de ordenar a morte de milhares de opositores durante o Grande Expurgo, na década de 1930, além de manipular o culto à sua personalidade. O relatório de Khrushchev desestabilizou a emergência mundial do Comunismo, fazendo com que várias pessoas, assim como Italo Calvino, questionassem seus métodos e se revoltassem pelas informações mascaradas pela mídia esquerdista até o momento (SOUSA, 2014).

encontrou nas narrativas insólitas uma verdade pura, ainda que simplificada. Foi então que compreendeu a possibilidade de “construir um sonho sem refugiar-se na evasão [...]. Melhor lição, poética e moral, as fábulas não poderiam nos dar” (CALVINO, 1992a, p. 37).

Logo após o lançamento de *Fábulas italianas*, é escrito, em menos de três meses, o segundo livro da trilogia *Os nossos antepassados*, *O barão nas árvores* (*Il barone rampante*, 1957), que mantém o ritmo de conquista de público. O romance é protagonizado pelo barão Cosme Rondó, que na infância decidiu tomar certa distância da sociedade e de suas imposições, vivendo sobre as árvores pelo resto da vida. Não se trata da história de um misantropo; pelo contrário, a excentricidade do personagem caminha junto com os acontecimentos históricos que o cercam (desde os anos precedentes à Revolução Francesa até o início da Restauração). Seu afastamento se fez necessário para que pudesse estender um olhar abrangente sobre as pessoas e os fatos, “assim como é vocação do poeta, do explorador, do revolucionário” (CALVINO, 2014, p. 13). O que se reflete no enredo é a percepção de Calvino de que, ao se afastarem da realidade imediata, as narrativas insólitas expandem sua leitura do mundo, sua criticidade e sua atemporalidade.

Francesca Serra explica que a escrita insólita de Calvino se desenvolvia com facilidade e era popular entre os leitores, concluindo que justamente por essa razão ele tanto retornava à vertente neorrealista, atraído pelo complexo desafio de trabalhar com essa diferente linguagem. Desse modo, assim como *I giovani del Po* foi o equivalente realista de *O visconde partido ao meio*, o romance *A especulação imobiliária* (*La speculazione edilizia*, 1957) foi o contraponto de *O barão nas árvores*. A situação se repetiu: enquanto este foi criado habilmente e se tornou uma de suas obras-primas, o desenvolvimento daquele se arrastou por quinze meses para, então, ser reduzido a conto e publicado em um periódico, *Botteghe Oscure*, e não pela editora Einaudi, como seus livros de destaque. No mesmo ano de 1957, a relação de equivalência se estabeleceu entre outros dois textos, segundo Serra. Tratava-se da carta em que o autor se despedia do Partido Comunista Italiano, na revista *Unità*, e da narrativa “A grande bonança das Antilhas” (“*La grand bonaccia delle Antille*”), clara alusão ao rumo tomado por esse grupo político. O secretário-geral do PCI, Palmiro Togliatti, ignorou a primeira mensagem, direta e argumentativa, mas criticou duramente o conto, talvez por ver nele uma maior ameaça de disseminação ideológica.

Após seu afastamento do PCI, Calvino ainda se envolveu em debates políticos de esquerda, publicados pelos periódicos *Italia domani* e *Passato e presente*. Uma nova narrativa metafórica surgiu, “A nuvem de smog” (“*La nuvola di smog*”, 1958), cuja linguagem mesclava traços ensaísticos, descritivos, insólitos e confessionais. Este e outros dos contos já citados foram reunidos na coletânea *I racconti* (1958), que recebeu o prêmio literário Bagutta de 1959. No mesmo ano, Elio Vittorini fundou a revista *Il menabò di letteratura* (*Esboço de literatura*), em parceria com Calvino. Suas edições contaram com a participação de nomes relevantes na literatura italiana e universal, como Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Roland Barthes e Marguerite Duras. Do próprio Calvino, foram publicados os ensaios “O mar da objetividade” (“*Il mare dell’oggettività*”, 1960), “O desafio ao labirinto” (“*La sfida al labirinto*”, 1962), “A antítese operária” (“*L’antitesi operaia*”, 1964) e “Vittorini: planejamento e literatura” (“*Vittorini: progettazione e letteratura*”, 1967). O último texto fez parte do número que homenageava o editor e amigo pessoal que faleceu em 1966, razão pela qual se encerrou o periódico.

O ano de início do *Menabò*, 1959, também foi marcado pelo lançamento do último título da trilogia *Os nossos antepassados*, *O cavaleiro inexistente* (*Il cavaliere inesistente*). Novamente Calvino representou a problemática do homem moderno numa realidade distante e fantástica, dessa vez “com um esforço maior de interrogação filosófica que, porém, ao mesmo tempo se resolve num maior abandono lírico” (CALVINO, 2014, p. 15). Tratava-se de um paladino que correspondia aos altos padrões da Cavalaria apenas por não passar de uma armadura oca. Apesar de se ambientar na época das Cruzadas, a condição de ser do personagem fazia eco a um sentimento recorrente naquela segunda metade do século XX, estendendo seu alcance até nossos dias. O protagonista nada mais era que um indivíduo rendido aos objetos e situações à sua volta, perdido na artificialidade e no automatismo. Essa pesada reflexão social foi, no entanto, desenvolvida numa leve e humorada paródia das antigas novelas de cavalaria, visto que a preocupação maior de Calvino era proporcionar a seu público uma leitura divertida (CALVINO, 2014, p. 16).

Os anos de 1960 nos revelaram um Calvino mais maduro, cujas lembranças não se resumiam apenas à sua vivência bélica juvenil, como outrora. Nesse período surgiram alguns dos textos autobiográficos que comporiam o livro *O caminho de san Giovanni* (*La strada di san Giovanni*, 1990), tais como o conto

homônimo (1962), que tem como inspiração sua infância. Os planos do autor eram de que eles fariam parte de uma série de exercícios de memória, *Passaggi obbligati* (*Passagens obrigatórias*), mas seu falecimento interrompeu o projeto. Também no início dessa década, mais precisamente em 1961, foi escrito e finalizado *Un ottimista in America* (*Um otimista na América*), conjunto de impressões de sua primeira viagem aos Estados Unidos, dois anos antes. O autor, entretanto, decidiu não publicá-lo, sendo que o título chegou ao mercado somente em 2014, pela editora Mondadori. Ao comentar sobre seu lançamento, Mario Barenghi (2014), um dos nomes de destaque entre os estudiosos calvinianos, observa que essa visita a um novo continente ampliou os horizontes do autor, influenciando sua produção posterior.

Não apenas Calvino, mas toda a literatura italiana passou por uma mudança na época. Um movimento experimentalista se intensificou para questionar a antiga escola neorrealista, “acusando-a de ser sentimental, antiquada e hipocritamente consoladora: só uma ruptura violenta na linguagem, no espaço e no tempo narrativos poderia representar a contemporaneidade e desmistificar-lhe as ilusões” (CALVINO, 2006f, p. 340). Além disso, novos segmentos culturais, como a etnologia, a antropologia, a linguística e a semiologia alteraram a forma de se tratar as narrativas. Formou-se uma consciência do processo criativo, das palavras e dos signos, da influência que autor e leitor exercem no texto. Em Italo Calvino, essa atmosfera ainda se juntou a textos científicos de biologia, física e astronomia com que ele estabelecia contato, gerando seus inusitados contos “cosmicômicos”. Estes foram reunidos e reorganizados nas coletâneas *As Cosmicômicas* (*Le Cosmicomiche*, 1965), *Ti con zero* (*Te e zero*, 1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (*A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas*, 1968) e *Cosmicomiche vecchie e nuove* (*Cosmicômicas velhas e novas*, 1984). Os contos conferiam humor à linguagem científica ao tratarem de temas como o infinito e o cosmos.

Enquanto, em 1964, surgiram as primeiras cosmicômicas, um ano antes Calvino, enfim, despediu-se dos traços realistas, por meio de um livro de contos e um romance. *Marcovaldo ou As estações na cidade* (*Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*) reúne narrativas tragicômicas sobre um simples operário ora subjugado pelo sistema econômico, que impunha uma vida miserável a sua família, ora superior à mesquinha e fria vida urbana, com sua simples e sublime percepção

da natureza. Apesar da temática social, a natureza e a infância se apresentam com propriedades mágicas, ou são responsáveis pelo humor. *O dia de um escrutinador (La giornata d'uno scrutatore)*, por sua vez, imerge no complexo universo político, protagonizado por um intelectual comunista. O livro, que recebeu o prêmio europeu de ensaio Charles Veillon de 1963, imprime os questionamentos vividos pelo autor durante o longo período de sua composição. Seus conflitos não se restringiam à ética e à ideologia dos partidos políticos, mas envolviam também o processo de escrita e a função da literatura.

Após essas produções, consolidou-se nova influência em seus trabalhos. Em 1967, finalizou a tradução de *As flores azuis*, de Raymond Queneau, cujo estilo literário muito o interessou. Este curioso escritor francês era adepto de uma comicidade paradoxal, do experimentalismo e do uso da ciência e do jogo combinatório na escrita, características que viriam marcar a produção calviniana mais tardia (BARENGHI; FALCETTO, 2011, p. XXVIII). No mesmo ano, Calvino escreveu sobre um desses aspectos no ensaio “Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório)” (“*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*”). Em seguida, participou de dois seminários de Barthes sobre semiologia e teve contato com Julien Greimas em uma semana de estudos semióticos (BARENGHI; FALCETTO, 2011, p. XXIX). O próprio Queneau o apresentou, em 1968, aos demais membros do OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* – Ateliê de Literatura Potencial), do qual veio a fazer parte oficialmente em 1973. O grupo entendia que um autor possui liberdade em seu texto quando conhece as regras às quais se submete, e por isso propunha diversos métodos restritivos, que incorporavam estruturas matemáticas na literatura.

Desse processo, nasceram as próximas ficções de Italo Calvino. Em 1972, *As cidades invisíveis (Le città invisibili)* lhe garantiram um lugar entre os mestres da ficção, segundo o crítico estadunidense Harold Bloom. A estrutura matemática dessa vez se dá por meio da repetição e divisão em seções dos pequenos contos, relatos de viagem que o personagem Marco Polo oferece ao imperador Kublai Khan. A apresentação das cidades extraordinárias por ele vistas, frutos de sonhos e construções humanas, exigiu do autor um elevado trabalho com a linguagem, que em uma ou duas páginas seguia “o estilo de Borges, ou Kafka, em vez de Tchekhov. As cidades descritas por Marco Polo jamais existiram, e jamais poderiam existir; no entanto, a maioria dos leitores visitariam-nas, se pudessem”

(BLOOM, 2001, p. 58). O título em questão também é conhecido pela abertura a discussões sociológicas, como observa Zygmunt Bauman (2002, p. 29, tradução nossa) em uma entrevista: “O seu *Le città invisibili* é o melhor texto de sociologia já escrito. [...] Cada ‘cidade’ aborda um tema sociológico e em duas breves páginas é feita a análise mais apurada possível”¹³. Tais temas podem ser entrevistados nas seções, que apontam para relações da sociedade com a memória coletiva, o capitalismo, os atos e conceitos convencionados, as culturas externas.

Outras experimentações literárias foram *O castelo dos destinos cruzados* (*Il castello dei destini incrociati*, cuja edição definitiva saiu em 1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (*Se una notte d’inverno um viaggiatore*, 1979). O primeiro apresenta uma narrativa fragmentada, baseada unicamente na interpretação que o narrador-protagonista faz de um jogo de tarô. De acordo com a sequência das cartas, é revelado o passado de cada personagem da trama, fazendo com que os mesmos elementos, quando reorganizados, formem múltiplas aventuras. O segundo livro, por sua vez, é uma metacficção que define como protagonista o próprio Leitor, cujas ações são descritas por um narrador que se dirige diretamente a ele. Mas o enredo se mostra ainda mais complexo, intercalando a busca do Leitor pelas páginas ausentes de seu livro com capítulos de histórias variadas. Dessa forma, Calvino parodia diversos gêneros literários e abre espaço para uma reflexão sobre a forma e a linguagem do romance moderno e os infinitos tipos de leituras possíveis. Outros dois ambientes representados no romance são a universidade e a indústria editorial, ambos muito conhecidos pelo autor, que voltou sobre eles um olhar crítico.

Essas experiências de Italo Calvino nos vários setores de trabalho literário resultaram numa extensa quantidade de artigos sobre a poética e a análise dos rumos tomados pela arte conforme as mudanças ocorridas na Itália e em toda a Europa. Os principais desses trabalhos, alguns já citados neste capítulo, foram reunidos em *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade* (*Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, 1980). Contudo, não podemos deixar de lembrar que o conhecimento de Calvino não se restringiu a seus contemporâneos, visto que aprendera desde a juventude a consultar e respeitar o passado. Em 1981, publicou em *Espresso* seu famoso ensaio “Por que ler os clássicos”, que ressalta o

¹³ “Il suo *Le città invisibili* è il miglior testo di sociologia mai scritto. [...] Ogni ‘città’ riguarda un argomento sociologico e in due paginette c’è l’analisi più acuta possibile.”

poder de renovação da literatura. Postumamente, foi lançado um livro de mesmo nome, *Perché leggere i classici* (1991), que reunia comentários seus sobre grande número de autores e obras renomados. Ainda sobre coletâneas de textos, temos *Palomar* (1983) e *Coleção de areia* (*Collezione di sabbia*, 1984), reflexões de um Calvino mais circunspecto, que se permitia mergulhar em abstrações e na descrição de cenas e objetos geralmente despercebidos.

Foi nesse exercício de olhar para o passado a fim de projetar o futuro que Calvino preparou a série de aulas que ministraria na *Harvard University*, Massachusetts, EUA, por ocasião do *Charles Eliot Norton Lectures*, um evento que desde 1925 convida como conferencistas artistas de destaque do mundo todo. O escritor italiano pretendia recorrer a inúmeros exemplos da literatura clássica, da mitologia e de alguns autores contemporâneos para sugerir os elementos que permaneceriam e caracterizariam a escrita no terceiro milênio. Cinco das seis palestras, Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade, foram concluídas e reunidas sob o título *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (*Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, 1988). O sexto ponto, Consistência, não chegou a ser desenvolvido, devido ao súbito adoecimento do autor, que culminou na sua morte, no verão de 1985, em Siena.

A Leveza literária sobre a qual discorre opõe-se à “impiedosa energia” (CALVINO, 1990, p. 16) dos acontecimentos individuais e coletivos que, quando representados, traduziam-se em um tom de melancolia e seriedade. A ideia de Calvino é de que esse peso da realidade, que petrifica a narrativa como o poderoso olhar da Medusa, pode ser combatido com imagens de levitação, muitas vezes surgidas da própria gravidade, como o cavalo alado, Pégaso, que nasce do sangue da Medusa. Além da versão de Ovídio desse mito greco-romano, Calvino cita os poemas de Eugenio Montale, em que traços de luz contrastam com a escuridão, e os de Guido Cavalcanti, repletos de leves imagens imateriais. Em seguida, é realizado um breve levantamento de episódios de leveza na literatura clássica e contemporânea, de onde decorrem os nomes de Lucrécio, Cervantes, Shakespeare, Boccaccio, Rabelais e Kafka, entre outros. O elemento descrito também pode ser alcançado pelo humor, pelo insólito e por qualquer outra ferramenta que rompa com a monotonia e a negatividade.

A Rapidez consiste em manter apenas a essência de um texto para facilitar a memorização. Para ilustrar esse tópico, Calvino explora diversas versões

de uma antiga lenda sobre Carlos Magno, feitas por Petrarca, Sebastiano Erizzo, Giuseppe Betussi, e Barbey d'Aurevilloy, levantando este último como exemplo de sua proposta. O escritor romântico francês foi assim eleito pela economia de palavras de sua narração, cujos acontecimentos eram elencados e interligados brevemente (CALVINO, 1990, p. 48). O próprio Calvino (1990, p. 49) declara ter sido atraído pelo trabalho com contos populares das *Fábulas italianas* por conta do “interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados”, que refletiam sua personalidade, tímido e calado como era (D’ORRICO, 2010, p. 53). Conta o literato Ernesto Ferrero, seu colega de trabalho na editora Einaudi, “que Calvino tinha ‘um ódio satânico pelos adjetivos’ e que os caçava todos, quando corrigia os textos, gritando: ‘Chega! Mas o que é este adjetivo, mas que coisa está fazendo? Não se fala com os adjetivos, se fala com os substantivos’”¹⁴ (D’ORRICO, 2010, p. 53, tradução nossa).

Sua terceira proposta, a Exatidão, exige imagens nítidas e linguagem precisa, além de um caminho bem definido para a história que se conta. A Rapidez está relacionada a ela, pois uma escrita planejada e certa geralmente apresenta-se enxuta e dá conta de toda a mensagem que deseja passar. Nessa palestra, Calvino recorre às produções literárias de Giacomo Leopardi e Robert Musil, que oscilam entre os polos exatidão e indeterminação, “o rigor abstrato de uma idéia matemática de espaço e de tempo e [...] o indefinido e vago flutuar de sensações” (CALVINO, 1990, p. 78). O autor acaba por admitir em seu próprio percurso de formulação literária um paradoxo, pois, na tentativa de encontrar o essencial dentro do essencial, mergulha na vertiginosa busca pelo infinitamente mínimo.

Na conferência sobre Visibilidade, Calvino discorre sobre a relação imagem-conceito e conceito-imagem na literatura, estabelecida entre a imagem visual evocada e a expressão verbal utilizada para tanto. Os exemplos de grandes evocações de imagem são a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, e a escrita geral de Balzac. O tema culmina na literatura fantástica, uma vez que todas as histórias calvinianas que continham figuras fantasiosas surgiam de uma imagem visual, como a de um homem partido ao meio ou a de uma armadura vazia com vida. Todavia, a

¹⁴ “Ernesto Ferrero, che lavorò alle sue strette dipendenze nell' ufficio stampa della casa editrice Einaudi, ha raccontato che Calvino ‘aveva un odio satanico per gli aggettivi’ e che glieli cassava tutti, quando gli correggeva i testi, urlando: ‘Basta! Ma che cos’ è questo aggettivo, ma cosa ci sta a fare? Ma non si parla con gli aggettivi, si parla con i sostantivi’”.

visibilidade pode manifestar-se também de outra maneira: enquanto a fantasia busca exprimir em uma imagem toda a alma do mundo, a Comédia humana de Balzac prova que o realismo pode efetivar essa representação por meio de uma escrita extensiva e detalhista. A conclusão de Calvino é que, qualquer que seja o método usado para se dar forma a uma ideia, esse exercício dependerá completamente da matéria verbal, a escrita.

Por fim, a Multiplicidade volta sua atenção às várias ideias que podem estar contidas numa única narrativa. Uma extensa citação de *Aquela confusão louca da via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda, que abre a conferência demonstra a profusão de fatos, pessoas e conhecimentos contidos no romance contemporâneo. Após isso, muitos outros exemplos de multiplicidade são dados a partir de autores do século XX, como a variedade de pensamentos caóticos na escrita de Robert Musil, as múltiplas dimensões do espaço e do tempo em Marcel Proust, a pluralidade de vozes em Dostoiévski. Para Calvino, todas essas manifestações são válidas, pois a literatura vive de objetivos desmesurados. Refutando a suposta contestação de que sinceridade interior do escritor seria perdida em meio a tais multiplicidades, a palestra é encerrada com a ideia de que essa proposta literária aproxima a escrita do íntimo humano, uma vez que este é constituído de “uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações” (CALVINO, 1990, p. 138).

Alguns outros textos calvinianos, inéditos ou não, são reunidos e publicados até hoje, muitos por sua viúva, Esther Calvino, e outros por pesquisadores. Entre os títulos estão *Sob o sol-jaguar (Sotto il sole giaguaro, 1986)* e *Um general na biblioteca (Prima che tu dica “Pronto”, 1993)*, livros de contos, e os escritos autobiográficos de várias épocas recolhidos em *Um eremita em Paris (Eremita a Parigi: pagine autobiografiche, 1994)*. Alguns comentários sobre literatura estão presentes em *Sulla fiaba (1988)*, *Mundo escrito e mundo não escrito (Mondo scritto e mondo non scritto, 2002)* e *Il libro dei risvolti, 2003*. Apreciador de correspondências, Calvino trocou muitas cartas com amigos, editores e admiradores, que resultaram em grandes volumes de epistolários bastante consultados por seus estudiosos. Ainda em vida, o autor foi um dos nomes de maior destaque entre os italianos de sua geração, conquistando apreciadores por todo o mundo. Atualmente, sua obra é lida e discutida na Itália por alunos de todas as idades e é frequentemente visitada pelos especialistas da literatura contemporânea.

1.2 A TRILOGIA: CENÁRIOS HISTÓRICOS, PERSONAGENS CONTEMPORÂNEOS

Se dentro de um grande escritor sempre há um grande leitor, com Italo Calvino não poderia ser diferente. Sua produção é permeada de referências a prosa e poesia, devidamente nomeadas nos ensaios, mas também implícitas na ficção. Para o italiano, a literatura tem inegável função de divertimento e lazer, mas também exerce um papel social insubstituível. Defendendo ideia semelhante em seu ensaio “A literatura e a vida”, o literato peruano Mario Vargas Llosa (2004, p. 365) supõe o fim da sensibilidade e civilidade humanas caso a leitura seja posta de lado, visto que “A literatura, não a ciência, foi a primeira a investigar os abismos do fenômeno humano e a descobrir seu arrepiante potencial destrutivo e autodestrutivo”. Assim como Llosa confere à literatura um alcance de análise do indivíduo maior que o da ciência, Calvino entende a ficção como detentora de um poder de conscientização mais abrangente que o da política:

A literatura é como um ouvido que pode escutar além daquela linguagem que a política entende; é como um olho que pode ver além da escala cromática que a política percebe. Ao escritor, precisamente por causa do individualismo solitário de seu trabalho, pode acontecer explorar regiões que ninguém explorou antes, dentro de si ou fora; fazer descobertas que cedo ou tarde resultarão em campos essenciais para a consciência coletiva (CALVINO, 2006f, p. 345).

É ilustrado em *Os nossos antepassados* o poder transformador da literatura, que “não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza”, como concluiria Antonio Candido (1995, p. 176) em seu ensaio “O direito à literatura”. Cosme Rondó, o protagonista de *O barão nas árvores*, abandona a educação domiciliar que tinha com o abade e se entrega a uma paixão convulsiva pela leitura, que lhe daria, ao longo dos anos, conhecimento vasto e profundo sobre a natureza e a sociedade. Mesmo apreciando debates filosóficos e o raciocínio lógico, o jovem não se deteve apenas no plano teórico do saber; os livros também lhe prepararam para ajudar a vila¹⁵ de Penúmbria em diversas ocasiões.

¹⁵ O termo *villa* utilizado no texto original se refere a uma organização política que, por ser específica da Itália, não possui um correspondente preciso na língua portuguesa. Optamos por utilizar a palavra “vila”, tal como fez Nilson Moulin ao traduzir a trilogia.

O indivíduo, em sua introspecção, é igualmente beneficiado por suas leituras. Por meio delas, outro personagem da obra supracitada encontra paz: João do Mato, o bandido mais procurado dos arredores. Ao descobrir a literatura, os dias que passava escondido dos guardas foram preenchidos, e logo completamente tomados por ela. Nada no mundo havia antes lhe chamado tanto a atenção, e agora o criminoso se desinteressava por tudo que acontecia fora das páginas a serem lidas. Mais tarde, ao ser detido e condenado, as narrativas que Cosme lia ao visitá-lo continuaram a ser seu consolo.

Do mesmo modo, a trilogia ambientada na idade medieval teve o poder de tratar as mazelas de seus leitores e, talvez principalmente, de seu autor, em plena década de 1950. Todavia, se o impulso de Calvino era sair do cenário de tensão em que o mundo inteiro se encontrava, não se movimentou para fugir, mas para ir ao encontro da raiz dos problemas, buscar respostas refletindo sobre o passado. Ao enlaçar os três livros sob o título *Os nossos antepassados*, mostrou como na história cíclica da humanidade os conflitos surgem e se resolvem. Mais que isso, tais livros contam a jornada do indivíduo em busca de si mesmo, anseio que tantas vezes abre um abismo entre ele e a sociedade.

O primeiro livro da série, *O visconde partido ao meio*, conta a história de Medardo di Terralba, um jovem cheio de si que, ao passar pela experiência de uma batalha contra os turcos, descobre-se incompleto: abandonara literalmente parte de si no ambiente bélico. O objetivo de Calvino era fazer uma alusão a esse sujeito bipartido pelas experiências da guerra, algo tão condizente com as situações de batalha do século XVII quanto com as emoções mais silenciosas, porém não menos aterrorizadoras, do pós-guerras mundiais e da Guerra Fria. Tal situação, enfrentada por tantos veteranos, também se imprime na configuração física do personagem, atingido no peito por uma bala de canhão e partido em metades verticais.

No ensaio “O narrador”, o crítico alemão Walter Benjamin (1985b, p. 198) cita o abalo psicológico pós-guerra como um dos motivos para que o narrar das histórias vividas cessasse a partir do século XX: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. Sua interpretação é de que a narrativa antiga, caracterizada pela oralidade e pela troca de experiências, era representada por duas figuras, a do “camponês sedentário” e a do “marinheiro comerciante”, e

perdeu espaço na modernidade. Em seu lugar, ganha força a voz do romance, que favorece o isolamento do indivíduo. Interessante pensar que, para o teórico, o sistema cooperativo medieval foi de grande contribuição para o estabelecimento da narrativa, ao possibilitar a interação entre seus dois grupos representantes – justa e paradoxalmente a Idade Média em que Italo Calvino inseriu seu personagem Medardo. Ao retornar da batalha calado, com seu íntimo transformado, assim como os soldados modernos observados por Benjamin, Medardo deu sinais de não pertencer àquele espaço, nem àquele tempo.

O horror da guerra, que lavou com sangue o solo europeu, e as demonstrações violentas do domínio fascista na Itália não puderam deixar de ecoar nas imagens de *O visconde partido ao meio*, principalmente em seu primeiro capítulo. A história já se inicia em um momento de tensão, sendo aberta com a objetiva frase “Havia uma guerra” (CALVINO, 2014, p. 20). Não leva muito tempo para que o jovem Medardo, cheio de expectativa pelos combates que vivenciaria, perceba-se cercado pela desolação. O que ele vê enquanto se dirige ao acampamento cristão é a confusão de qualquer campo de batalha, tomado de restos mortais e mau cheiro: “viam-se corpos de homens e mulheres, nus, desfigurados pelas marcas da peste e, coisa a princípio inexplicável, penugentos: como se daqueles braços macilentos e costelas tivessem crescido penas pretas e asas” (CALVINO, 2014, p. 21).

Sequer os corvos e abutres haviam resistido à peste, sendo substituídos por outras aves (CALVINO, 2014, p. 20), que alteravam a cadeia alimentar. Clara imagem da instabilidade gerada pelos conflitos, que dissipavam a confiabilidade de qualquer um dos lados. Tal como na Guerra Fria, que dividiu o mundo em duas partes rivais, cujas silenciosas ameaças armamentistas geravam uma atmosfera de insegurança. Alguns anos mais tarde, em *Fábulas italianas*, Calvino (1992a, p. 37) observaria que “O encaminhamento ‘realista’ de muitas fábulas, o dado de partida de uma condição de extrema miséria, de fome, de falta de trabalho é característico de vasto folclore narrativo italiano”. Tal encaminhamento realista pode ser visto em sua obra, que se aproxima dos contos maravilhosos por outros elementos, como a presença de uma figura fantasiosa e o tom fabular.

Nesse romance, a figura fantasiosa é o protagonista, Medardo, duplicado. Ao ser cortado de cima a baixo, também suas características temperamentais foram repartidas, rendendo-lhe entre os habitantes de Terralba dois

apelidos: O Mesquinho, para a parte direita egoísta, perversa e sádica, e O Bom, para a metade esquerda generosa, moralista, amável. Nota-se que nenhuma das metades é a matriz da personalidade, o protagonista da história, a versão original. Apesar de O Mesquinho ter regressado à terra natal anos antes, O Bom tinha, por parte dos conterrâneos, o respeito e o reconhecimento de seu título de visconde intactos ao reaparecer. Cada parte do personagem é o reflexo espelhado da outra; são de encaixe perfeito, ao mesmo tempo em que são completos opostos.

Após notar as diferenças entre os meio-viscondes, a população de Terralba teve seus sentimentos colocados numa gangorra. Nos primeiros anos de convívio exclusivo com O Mesquinho, se habituaram a desconfiar de suas intenções e, sempre que possível, evitar qualquer aproximação. Detentora do poder político na região, essa metade ordenava enforcamentos em série, além de partir ao meio qualquer animal, flor ou cogumelo que encontrasse. Contudo, a chegada da segunda parte de Medardo trouxe alívio e ânimo às pessoas que protegia. O Bom pareceu, por bastante tempo, estar ali apenas para remediar as más atitudes de seu par:

Fazia tempo que a besta do visconde só golpeava as andorinhas; e não para matá-las, mas para feri-las e aleijá-las. Contudo, agora podiam ser vistas no céu andorinhas com as patas enfaixadas e amarradas com gravetos de apoio ou com as asas coladas e com curativos; havia um bando de andorinhas assim ataviadas que voavam com prudência todas juntas, feito convalescentes de um hospital de passarinhos, e inverossimilmente dizia-se que o próprio Medardo era o médico (CALVINO, 2014, p. 70).

Entretanto, se, no início, todos fugiam do primeiro visconde e se alegravam com os conselhos e a ajuda do segundo, não foi preciso muito tempo de convívio para que as pessoas desaprovassem igualmente a ambos. Isso porque, assim como o Medardo mau, seu lado prestativo se tornou uma ameaça à liberdade alheia, também insuportável. Nenhum temperamento, fosse mau ou bom, era desejável em sua totalidade, por não representar legitimamente uma personalidade humana, cujas características são a contradição, a incerteza, a instabilidade. Contudo, a profundidade do tema não impede que este seja tratado com leveza. As demais personagens assumem um tom irônico, ao invés de melancólico: “Ainda bem que a bala do canhão só o dividiu em dois – diziam todos –, se o cortasse em três quem sabe o que nos tocava ver pela frente” (CALVINO, 2014, p. 85). Até mesmo as

maldades de O Mesquinho são atenuadas pela linguagem pouco descritiva e, logo em seguida, remediadas por O Bom.

Embora completos opostos, em um assunto ambas as metades concordam: a repartição lhes fez bem. No início da narrativa, encontramos um Medardo jovem, cheio de interesse pelas novidades do mundo, mas também repleto de prepotência e imaturidade. Ele era um homem inteiro fisicamente, mas tinha um conceito inocente e equivocado de si mesmo por acreditar ser pleno também em caráter e personalidade. Quando, enfim, é atingido em cheio pela bala de canhão e, principalmente, pela realidade daquele ambiente bélico, o visconde se vê partido, tal como o sujeito histórico quando toma consciência de sua fragmentação. A partir de então, o visconde adquire uma visão mais ampliada do mundo à sua volta, desejando partilhar sua experiência para “que todos pudessem sair de sua obtusa e ignorante inteireza” (CALVINO, 2014, p. 54):

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 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. [...] Mas, agora, tenho uma fraternidade que antes, inteiro, não conhecia: aquela com todas as mutilações e as faltas do mundo (CALVINO, 2014, p. 72).

Do ferimento, sobreviveram duas metades de visconde, que tomaram cada qual seu próprio rumo. Anos depois, mesmo vivendo ambos em Terralba, ainda leva muito tempo para que O Mesquinho e O Bom se encontrem. Um sempre chega a determinado local quando o outro já partiu. Isso pode ser lido como uma relutância de Medardo em constatar sua incompletude. Mesmo sentindo que não é mais o mesmo, não precisaria tomar qualquer atitude em relação a isso enquanto não encarasse o problema. Todavia, uma medida nesse sentido se fazia necessária para que o visconde fosse ainda mais aprimorado. Apesar de individualista, o sujeito precisa se projetar no outro para poder se compreender melhor. Medardo amadurece e se torna mais completo que o inexperiente jovem do início do enredo por conseguir reunir seus fragmentos. Ao discorrer sobre a configuração espacial do personagem, um dos aspectos do herói romanesco abordados em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (2011) explica como se faz necessária a soma uma perspectiva exterior à do protagonista para que este tenha

uma visão completa de si mesmo. Fica claro que apenas alguém nas condições do visconde Medardo conseguiria realizar essa fusão:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. [...] Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Não demora muito para que surja um embate capaz de reunir suas metades. Elas se tornam definitivamente adversárias ao se interessarem por uma mesma mulher – O Bom movido pela admiração, O Mesquinho pelo desejo de posse. Como a camponesa Pamela não podia se decidir entre eles, a única forma de determinar com qual se casaria era através de um duelo. Nesse momento, enfrentando seu próprio interior, Medardo encontra, enfim, a completude. Uma parte feriu a outra com a espada, verticalmente, no exato local da bipartição e a abertura dos corpos deu oportunidade ao médico de Terralba de costurá-los juntos.

No próximo livro, *O barão nas árvores*, a jornada de autoconhecimento se estende à busca por um lugar próprio no mundo. A separação não se dá mais entre as partes de um único indivíduo, mas entre este e as demais pessoas. A decisão tomada por Cosme Rondó, aos doze anos, de viver apenas nas copas das árvores, sem jamais tocar os pés no chão, foi uma ruptura simbólica com a sociedade e suas exigências. Ainda assim, apesar de sua convicção, o menino não precisou abrir mão do convívio com os moradores de Penúmbria, pois “Naquela época, onde quer que se andasse, havia sempre ramos e frondes entre nós e o céu” (CALVINO, 2014, p. 122). A arborização da vila permitia que ele continuasse conversando com os camponeses, visitando a família e brincando com os amigos. Ao falar sobre o personagem, um dos temas de seu livro *Aspectos do romance*, Edward M. Forster (2004, p. 90) defende a ideia de que o crescimento e a transformação do herói estão intimamente ligados às experiências vividas, quase sempre em comunidade. O barão de Italo Calvino se aproxima dessa ideia até mesmo na metáfora escolhida pelo teórico britânico:

são como os arbustos de uma cerca viva – não árvores isoladas [...] – e qualquer um que já tenha lidado com uma cerca viva sabe como os arbustos ficam abatidos quando transplantados de uma posição

para outra, assim como os que permanecem no mesmo lugar. Na maior parte dos livros, os personagens não podem se espalhar. Precisam exercer uma restrição mútua.

Sua permanência nas árvores de Penúmbria, portanto, é prova de que Cosme não pretendia renegar os antigos hábitos e esquecer completamente a comunidade a que pertencia. Não eram o ódio ou o desprezo que moviam o jovem, mas a necessidade de se opor aos costumes que antes lhe eram impostos, de propor novos valores à sociedade. E o contraste apenas seria notado se essas duas formas de vida opostas se mantivessem próximas para comparação. Cosme havia sido educado em meio a diversas regras de conduta, roupas desconfortáveis e aulas maçantes por ser herdeiro do título de baronato do pai; contudo, ao declarar sua independência vivendo nas árvores, as severas expectativas familiares cederam lugar a um futuro indefinido, repleto de novas possibilidades, e relacionamentos que não se prendiam mais à hierarquia social.

Em contrapartida, essas conquistas custaram a Cosme muito esforço e raciocínio. Foram precisos testes e adaptações para garantir sua segurança enquanto dormia nos galhos, seu acesso a água potável e alimentos diversificados, sua proteção nos dias de chuva, frio ou perigo. Dedicou-se a reconhecer o território e logo sabia quais os galhos firmes em que podia se apoiar e quais percursos poderia fazer. Com o tempo, trocou as roupas bem apresentáveis pelas simples e funcionais, adquiriu armas e arquitetou abrigos. A responsabilidade que precisou assumir e a consciência dos riscos que corria vivendo metros acima do chão demonstraram que a decisão não era uma breve aventura de infância, mas uma mudança definitiva.

Desde o início, o enredo remete a cenas clássicas da literatura, ecoando a narrativa das vivências infantis de Huckleberry Finn e Tom Sawyer, de Mark Twain, e o governo soberano das crianças nas histórias de Peter Pan, de J. M. Barrie, e *O Senhor das Moscas*, de William Golding. À medida que se desenvolve, o barão se assemelha ao herói Tarzan, de Edgar Rice Burroughs, em sua habilidade de locomoção pelas árvores, e a Robson Crusoe, de Daniel Defoe, em sua persistência por superar as limitações do ambiente em que se encontra. Por fim, até mesmo figuras históricas o admiram e interagem com ele, conferindo ao barão de Rondó um aspecto familiar, como se ele fosse comumente citado nos livros de escola e nas conversas do dia a dia. É assim que Voltaire se interessa por sua forma

de vida, Diderot conhece sua produção literária e Bonaparte declara: “Se eu não fosse o imperador Napoleão, gostaria de ser o cidadão Cosme Rondó!” (CALVINO, 2014, p. 304).

Entretanto, esse caráter lendário de Cosme não anula seu lado humano, fraco, moldável, que faz dele um representante do ser humano real, cheio de conflitos. Parte disso se deve ao fato de que, assim como os demais livros da trilogia, *O barão nas árvores* tem como narrador uma testemunha que não se envolve diretamente com as principais cenas do romance, mas mantém estreito relacionamento com o protagonista. Biágio, irmão caçula de Cosme, não omite em seu relato as alegrias e as decepções amorosas do famoso barão, assim como seus momentos de introspecção ou enfermidade. A cada superação se vai moldando o personagem.

Pode-se, portanto, destacar três elementos que contribuem para o crescimento do barão: as árvores, as pessoas e os livros. Logo no início de sua adolescência, Cosme compreende necessitar de um espaço próprio para delinear sua personalidade, encontrando refúgio suspenso entre os galhos. Mas, personagem esférica que é, não poderia se isolar do mundo, e, então, manteve o contato com penúmbrios. Deles vieram bons e maus exemplos, reflexões, relacionamentos dos mais diversos. Por fim, a literatura preencheu as lacunas restantes, conferindo-lhe senso crítico, abrangendo seu conhecimento, permitindo que, baseado em suas incontáveis leituras, imaginasse novas possibilidades em cada situação vivida.

Por tratarem de temas universais e darem voz às mais profundas agonias humanas, os livros podem tê-lo ajudado a olhar para dentro de si e lidar com seus conflitos pessoais. A reflexão que fazia sobre seu íntimo era proporcional a seu avançar pelas páginas dos textos. Quanto às árvores, essas matérias-primas do papel, sempre foram a Cosme seu lugar de recolhimento, onde poderia se entregar à solitária atividade da leitura. Numa interpretação ampliada, percebemos que a própria estrutura de *O barão nas árvores*, enquanto romance, retrata esse isolamento, visto ser um gênero literário que não provém da tradição oral, da troca de experiências, como explica Walter Benjamin (1985a, p. 55). No artigo “A crise do romance”, pensando nas mudanças da literatura nas primeiras décadas de 1900, o teórico define a escrita e a leitura de romances nos séculos anteriores como uma atividade muda, introspectiva: “A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o

homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (1985a, p. 54).

Leituras e experiências, teoria e prática, fizeram com que o barão fosse reconhecido como filósofo e Penúmbria eventualmente recebesse visitas de curiosos e admiradores. Também para seus conterrâneos foi de grande serventia sua sabedoria e sua disposição em ajudar. Muitas das conquistas nas batalhas, das melhorias no cultivo e na colheita e do progresso social e cultural da vila se deviam aos ensinamentos de Cosme. Em outros momentos, eram criadas atividades que exercitavam a reflexão e a sensibilidade dos penúmbrios. Em sua tese *Tradição e Reinvenção: as convergências em I nostri antenati de Italo Calvino e Primeiras histórias de João Guimarães Rosa*, a professora Adriana Lins Precioso (2009, p. 147) observa que o protagonista calviniano sabe dar vazão ao impulso de se dedicar à coletividade sem ameaçar sua individualidade. Cosme lida com essas atitudes opostas com tal maestria que se torna um herói idealizado, sobre-humano, que remete aos personagens mágicos das narrativas insólitas:

A figura de Cosme recupera o herói dos contos maravilhosos, em que a inteireza do caráter estende-se à ação para o bem comum. A tradição é revisitada junto ao ideal da aventura, princípio gerador do enredo. A reinvenção tira o herói do chão e coloca-o para estar suspenso entre as árvores, assim, apesar da habilidade de luta apresentada pelo barão, a força de sua ação provém do seu intelecto, das coisas do alto, de sua destreza intelectual (PRECIOSO, 2009, p. 147).

A condição excêntrica de Cosme lhe rendeu muitas experiências interessantes, que o tornavam cada vez mais diferente das pessoas terrenas. Acaba por declarar que “aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância” (CALVINO, 2014, p. 239). A diferença se acentua na hora de sua morte; era um personagem mágico demais para morrer como os outros e ser novamente aprisionado ao chão. Planejando ou não se tornar herói, agarrado à âncora de um balão, consegue salvar os tripulantes de um acidente, mas é arrastado pelos ares em direção ao mar e seu corpo jamais é encontrado. O fato de não ter sido limitado pela morte, ao contrário, sumir enigmaticamente, reforça seu traço lendário. O barão de Rondó manteve sua palavra de que jamais voltaria a colocar os pés no chão, preservando sua imunidade às regras de convivência dos outros seres humanos.

O último livro da trilogia de Italo Calvino, *O cavaleiro inexistente*, conta a história de outro personagem não pertencente ao mundo comum, Agilulfo. O cavaleiro se diferencia dos demais não apenas por sua perfeição dentro e fora de combate, mas também por sua falta de corpo. Não passa de uma armadura reluzente e imaculada, mas completamente oca. De resto, o que lhe constitui são intenções e aspirações de outras pessoas, jamais levadas a cabo, que um dia se encontraram e, emaranhadas, criaram uma consciência. Para se definir, o paladino de Carlos Magno se apega a patentes e títulos conquistados, o mais próximo de uma identidade que poderia ter. Por isso seu nome extenso, Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez.

Nesse romance, não apenas o cenário medieval é recuperado, como também a literatura da época. Isso porque a história parodia as antigas novelas de cavalaria, gênero largamente propagado com o intuito de inspirar a população à vida religiosa exemplar. A necessidade surgiu após as campanhas das Cruzadas, pois os cavaleiros andantes, sem objetivos como outrora, abandonavam seus ideais e passavam a pilhar cidades e atemorizar inocentes. Surgem nas novelas, então, perfeitos representantes cristãos da Cavalaria, instituição de imagem infalível que projetava o sentimento de segurança e organização necessários à sociedade desamparada. Ela refletia o exigido pela Igreja, que procurava moldar o caráter dos homens a partir desse novo herói fiel, casto, honrado e bem-disposto à peregrinação da fé, em oposição aos impulsos naturais do frequentador da corte, de amores ilícitos e atitudes animais.

Com bastante humor, *O cavaleiro inexistente* pinta um novo quadro dos cavaleiros medievais: seres humanos de carne e osso, com necessidades físicas e fraquezas. No acampamento dos exércitos, despidas as armaduras, tudo que resta é um “pessoal roncando, o rosto amassado no travesseiro, um fio de baba descendo dos lábios abertos” (CALVINO, 2014, p. 322). No momento dos banquetes, “Os valetes mal chegam a depositar as bandejas e os paladinos se atiram em cima, pegam com as mãos, despedaçam com os dentes, engorduram as couraças, espirram molho por todos os lados” (CALVINO, 2014, p. 368). A diversão está na quebra de expectativa do leitor, que esperava, até mesmo fora das batalhas, homens austeros que seguissem todas as regras de etiqueta, exato oposto ao que se encontra na narrativa.

Dessa maneira é moldada toda a trilogia *Os nossos antepassados*, desconstruindo uma imagem elevada de um período que, com a distância temporal, passou a ser lembrado superficialmente. O que o romance moderno faz, junto com a visão parcial dos registros históricos, parciais e nunca definitivos, é aproximar as antigas figuras sacralizadas da condição natural do ser humano. Nessa nova ficção histórica, nem os grandes nomes são poupados, possibilitando novas interpretações dos acontecimentos. É assim que, apesar da fama e de suas competências, Carlos Magno, Orlando, Napoleão e Diderot aparecem para interagir normalmente com os demais personagens, sem nenhuma grandiosidade em suas ações.

Uma vez que os próprios personagens históricos são dessacralizados, não há ambientação preparada para acolher um protagonista totalmente fictício com ares de perfeição, tal como os descritos nas histórias épicas. O que se apresenta é um herói cheio de conflitos interiores não resolvidos, cuja fragmentação, por vezes, reflete-se na organização do próprio enredo. O cavaleiro de Italo Calvino é exteriormente tão inabalável quanto os antigos personagens das epopeias e das novelas de cavalaria, entre tantos outros gêneros literários. Eis a razão da recusa dos demais paladinos em aceitar Agilulfo, que sempre se dispunha a cumprir todos os severos códigos de conduta da Cavalaria. O romance não comporta nada além da personalidade bruta, falível e confusa de um ser humano, não há mais contexto para a existência de entidades lendárias. Curiosamente, esse desencontro do cavaleiro inexistente com o mundo apenas reafirma sua condição de autêntico personagem, conforme declara Mikhail Bakhtin (2010, p. 425) em *Questões de Literatura e de Estética*: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”.

No que se refere à estranha condição física de Agilulfo, ninguém demonstra medo ou oposição. A ausência de hesitação dos personagens perante essa situação é explicada por Todorov (2004, p. 169) em *Introdução à Literatura Fantástica*: a ficção mais recente já não necessita usar o fantástico como máscara de temas velados, como fazia nos séculos XVIII e XIX, graças ao advento da psicanálise, que tomou para si a responsabilidade de abordar esses tabus. Liberta dessa função primária, a literatura poderia trabalhar com artifícios apenas possíveis nas páginas dos livros, sem se deter a questões moralizantes. Como prova, a reação

do imperador Carlos Magno ao constatar que seu cavaleiro não tinha corpo é uma surpresa mínima, bem-humorada, sem qualquer assombro:

- 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 por 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!
- Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe, está em excelente forma! (CALVINO, 2014, p. 318-319).

Essa condição física peculiar de Agilulfo algumas vezes o faz se sentir superior aos demais cavaleiros, por não depender de alimentos e sono ou estar suscetível a uma explosão de sentimentos. Contudo, observar a naturalidade dos atos humanos o incomoda, talvez por ser algo que ele jamais poderá compreender. Seu extremo oposto é Gurdulu, um homem dono de um corpo, mas que não tem consciência de existir e a cada momento confunde seu ser com os objetos e as pessoas à sua volta. Em conformidade com a escrita lógica de Italo Calvino, o personagem se torna escudeiro de Agilulfo, para assim estabelecer preciso equilíbrio com o protagonista. Gurdulu corresponde às figuras dos bobos e bufões descritas por Bakhtin (2010, p. 276, grifo do autor) em *Questões de Literatura e Estética*: “são estrangeiras nesse mundo, elas não se solidarizam com nenhuma situação de vida existente nele, elas vêem o avesso e o falso de cada situação”. Segundo o teórico, personagens dessa categoria são tidos como loucos e, por esse motivo, possuem liberdade para denunciar as injustiças e as mazelas da sociedade, uma vez que esta não se ressentem nem se ira com seus comentários, se recusando a admitir a coerência deles.

Ainda que com personagens insólitos, Calvino mantém marcas de verossimilhança, o que não se poderia deixar de esperar de um artista envolvido com a ciência e a lógica. Repetindo a fórmula de *O barão nas árvores*, o terceiro romance da trilogia também oferece ricos detalhes, permitindo ao leitor um profundo envolvimento com a história. O naufrágio do navio de Agilulfo, por exemplo, não é

obstáculo para o personagem graças à sua inexistência. Sem corpo, ele poderia continuar a viagem caminhando no fundo do oceano, já que a pressão ou a falta de oxigênio não o afetariam. Até mesmo da ferrugem de sua armadura a narrativa tinha se prevenido:

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 também sabem qual é: a ferrugem. Mas, tendo sido untada da cabeça aos pés com óleo de baleia, a armadura branca tem um estrato de gordura que a mantém intacta (CALVINO, 2014, p. 396).

Tudo contribui para o humor no enredo. Situações como a mencionada acima enfrentam a rotina da vida comum com o maravilhoso e oferecem ao ser humano o prazer que só pode ser encontrado na ficção. Ainda assim, não se pode deixar de refletir sobre a realidade a partir das belas metáforas da trilogia. À maneira do cavaleiro inexistente, o indivíduo moderno deixou de se preocupar com um íntimo vazio e buscou consolo nos títulos e na boa aparência. No início de sua *Teoria do romance*, Lukács já faria uma leitura do mundo moderno dessa forma, sendo possível reconhecermos Agilulfo em seu texto. O estudioso afirma que a Antiguidade se encerrou com os questionamentos diversos e infinitos que o homem passou a fazer, sendo que, junto com as respostas jamais encontradas, cada um deixou de se satisfazer com o lugar em que está, com a vida a que foi destinado:

E quem poderá saber se a adequação do ato à essência do sujeito, o único ponto de referência que restou, atinge realmente a substância, uma vez que o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; uma vez que sua essencialidade mais própria e intrínseca lhe é contraposta apenas como exigência infinita num céu imaginário do dever-ser; uma vez que ela tem de emergir de um abismo inescrutável que reside no próprio sujeito, uma vez que a essência é somente aquilo que se eleva desse fundo mais profundo e ninguém jamais foi capaz de pisar-lhe ou visualizar-lhe a base? (LUKÁCS, 2000, p. 35).

O que ocorre é uma constante oscilação entre a “realidade do ser”, a essência de cada pessoa e seus impulsos, e o “ideal do dever-ser” (LUKÁCS, 2000, p. 79-80), o destino que lhe reservou a sociedade. Sem conseguir solucionar seus conflitos íntimos nem se harmonizar com o mundo ao seu redor, o indivíduo se torna o herói problemático de Lukács. Incompreendido, o personagem não recebe apoio

dos demais e, por vezes, é até reprimido, circunstância latente naqueles meados do século XX. O que o sujeito deseja é a libertação de si mesmo, a satisfação de se encontrar. Foi essa a proposta de Calvino com tais obras:

Eu quis fazer delas uma trilogia da experiência da realização como ser humano: em *O cavaleiro inexistente*, a conquista do ser; em *O visconde partido ao meio*, a aspiração a uma completude para além das mutilações impostas pela sociedade; em *O barão nas árvores*, um caminho para uma completude não individualista a ser alcançada por meio da fidelidade a uma autodeterminação individual: três níveis de aproximação da liberdade (CALVINO, 2014, p. 18).

Apesar da leveza e do humor que os escritos de Italo Calvino mantêm com seu tom fabular, o expectador é levado a uma avaliação íntima, refletindo sobre o abalo dos antigos valores na modernidade. Surge o medo de reconhecer a si mesmo no personagem partido em dois, no que decide começar uma sociedade do zero em um novo ambiente, ou no que tem uma bela aparência, mas é vazio por dentro. Bastante propícia a inovadora utilização do ambiente medieval distanciado como palco para encenação dos reais conflitos de uma sociedade abalada por duas grandes guerras e tudo que delas decorreu.

2 A FICIONALIZAÇÃO HISTÓRICA

É significativa a influência que as experiências na Resistência de 1943 a 1945 exerceram sobre a primeira metade da carreira literária de Italo Calvino. Como refletiria mais tarde, sua geração naqueles anos de conflito político de repente encontrou-se imersa nos acontecimentos que mudariam o curso histórico de seu país. Inevitavelmente, surgiram entre eles indagações como o que, enfim, significaria, a nível particular e mundial, todo aquele derramamento de sangue, ou se haveria um sentido na história e no conceito de “progresso”. Tais questionamentos acompanharam os artistas mesmo após encerrarem suas participações militares e conferiram-lhes uma “especial sensibilidade de ver a história como experiência pessoal” (CALVINO, 2006e, p. 127) que se refletiu em suas produções. No entanto, a maioria dos escritores ainda permaneceu ligada ao cenário bélico italiano na década posterior, atendendo ao grande público, a burguesia interessada na política, mas deixando de expressar as vivências do indivíduo e da sociedade e acompanhar as mudanças de seu tempo. Respondendo a uma enquete da revista *Rinascita*, Calvino resumiu o consumo literário italiano na década de 1950: “Em suma, a biblioteca do intelectual médio italiano, ainda que com suas ampliações sucessivas, não servia mais para compreender quase nada do que estava acontecendo no mundo e mesmo na Itália” (CALVINO, 2006c, p. 191-192).

Na contramão desse neorrealismo decadente, ganhou destaque e se tornou a verdadeira marca da literatura italiana da década de 1950 o experimentalismo de alguns romancistas. Como exemplo, vemos Pier Paolo Pasolini e as polêmicas narrativas em dialeto *Meninos da vida* (1955) e *Uma vida violenta* (1959); Carlo Emilio Gadda e o carnavalesco romance *Aquela confusão louca da via Merulana* (1957); Tomasi di Lampedusa e a ficção histórica *O Leopardo* (1958). Apesar de ainda não haver conquistado tamanha notoriedade, Calvino fazia parte desse grupo, respirando outros ares que não os da guerra *partigiana*¹⁶ graças à trilogia *Os nossos antepassados*. Para ele, esses autores diferenciados procuravam restabelecer a ligação da Itália com o resto do mundo e abordar em suas temáticas os problemas surgidos com a industrialização e a mecanização da sociedade: “Nosso ideal era uma literatura soldada à civilização produtiva, que levasse uma

¹⁶ Conforme comentado no capítulo anterior, o termo italiano *partigiano* e suas variações de gênero e número referem-se à participação dos civis no conflito contra a ocupação nazifascista na Itália.

forte carga fantástica e moral, mítica, diretamente nas coisas, nas palavras, nos gestos da vida moderna” (CALVINO, 2006d, p. 62).

Essa carga mítica foi buscada por Calvino em ambientações remotas, citando nomes e fatos que se tornaram lendários com o passar dos séculos. *O visconde partido ao meio* é prova de que já em 1952 o autor estava inclinado a escrever histórias de passados distantes. Foram, porém, suas experiências de trabalho ao longo daquela década de 1950 que confirmaram sua intenção de escrever sobre épocas antecessoras. O interesse pela mitologia e pela épica popular medieval foi aguçado com a extensa pesquisa da tradição popular e de textos em variados dialetos que desenvolveu entre 1954 e 1956 para formular a coletânea *Fábulas italianas*, ecoando, em 1959, em *O cavaleiro inexistente*. No caso de *O barão nas árvores*, grande parte da motivação se deveu ao contato do autor com historiadores na editora Einaudi. Franco Venturi, Delio Cantimori e outros colegas debruçavam-se sobre a cultura iluminista e jacobina, que acabou por tornar-se cenário das aventuras de Cosme Rondó. Somou-se a isso seu desejo de retornar às raízes familiares, ligando a ficção à “história pessoal, de descendente de maçons, [que] fazia com que encontrasse no mundo ideológico do século XVIII um ar familiar” (CALVINO, 1992b, p. 246-247), como conta em um curto texto autobiográfico.

Tamanho afastamento temporal não deve, contudo, ser interpretado como uma renúncia de Calvino à tematização da realidade política e social a ele contemporânea. O aprendizado do protagonista Cosme, em *O barão nas árvores*, de haver uma necessidade de se tomar certa distância para observar bem a terra (CALVINO, 2014, p. 239) também se aplica ao plano narrativo do romance: a abrangência do olhar está diretamente relacionada à longitude do expectador. Na “Nota 1960” publicada na edição que reunia os três romances, o autor contou que o estado de espírito da Itália e do mundo nas ocasiões em que as histórias foram criadas foi refletido nos protagonistas, a partir dos quais os enredos se desenvolveram por completo. Segundo ele, a proposta da trilogia *Os nossos antepassados* era oferecer “uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo, em que cada rosto oculta algum traço das pessoas que estão a nossa volta, de vocês, de mim mesmo” (CALVINO, 2014, p. 18). Os cenários antigos habitados por aqueles personagens atemporais levam o leitor a pensar na propriedade cíclica da história e na influência direta do passado sobre o presente.

As relações consequenciais entre passado e presente, história e indivíduo sempre foram abordadas pela literatura, em especial na prosa narrativa. A respeito da épica antiga, o que Mikhail Bakhtin (2010, p. 411) chama, no famoso texto “Epos e romance”, de “gêneros elevados da época clássica” recriava, contudo, um passado de distância absoluta, mitificado e indiscutível. Ignorava-se, assim, a atuação do ser humano, principalmente o indivíduo das grandes massas, sobre os fatos, impedindo que o leitor se sentisse efetivo participante da leitura – e refletisse sobre seu envolvimento no curso atual da história. Apesar de paródias e textos satíricos terem caminhado ao lado da literatura canônica desde os tempos das epopeias gregas, conforme outro estudo bakhtiniano, “Da pré-história do discurso romanesco” (BAKHTIN, 2010, p. 372), produções desse tipo foram, por muitos séculos de crítica literária, consideradas mero passatempo popular, sem que seu valor fosse reconhecido.

Ainda segundo Bakhtin (2010, p. 411), a aproximação da literatura com o presente e os anseios do indivíduo de seu tempo ocorreu de maneira mais perceptível após o surgimento do romance, que “está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais”. Em seu formato plástico, o gênero começou por reunir traços de diversas formas de escrita e acabou por também exercer uma força contrária, de influência sobre as demais construções literárias. Desse modo, ocorreu uma atualização e um destaque para o sujeito moderno na literatura como um todo. O crítico Georg Lukács (2011, p. 33) conta que nos séculos XVII e XVIII já havia narrativas de temática histórica, mas considera que uma nova ficção nasceu em 1814, com as produções do escocês Walter Scott, cujos romances apresentavam personagens influenciados pelas especificidades de seu contexto.

Após isso, significativas transformações se deram a partir das produções de Alfred de Vigny, Victor Hugo, Gustave Flaubert e Leão Tolstói, como elenca o professor Antonio Esteves (2010, p. 32-33) no primeiro capítulo de seu livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, quando discorre sobre o desenvolvimento do gênero no âmbito mundial. Porém, foi no século XX, principalmente em sua segunda metade, que ocorreram inovações suficientes para que se compreendesse uma nova fase da ficção histórica, de fôlego e motivações renovados. Se o modelo scottiano de antes se ocupava da representação de um personagem-tipo, inserido num contexto particular remoto de cotidiano

verossimilhante ao dos registros históricos, em seu momento mais recente a narrativa teve como palavra-chave a pluralidade. Isso se revela na multiplicidade de pontos de vista sobre um mesmo episódio, conforme a diversidade étnica, social, cultural e econômica dos que dele participaram, e também liberdade que a criação artística passou a desfrutar frente à realidade, que lhe permite passear entre suposições e distorções dos fatos.

A pluralidade da ficção histórica no século XX refletiu o que vinha sendo discutido na área da história. Em 1929, levantou-se, junto com o periódico francês *Anais de história econômica e social*, a primeira geração da Escola dos *Annales*, formada por historiadores envolvidos com as ideias nele afirmadas. Sua proposta era vincular a história com outros campos de conhecimento, como a sociologia, a geografia, a antropologia e as artes, compreendendo que a realidade era fruto dessa interdisciplinaridade. Além disso, ganhou validade o relativismo cultural, conforme aponta o historiador Peter Burke (1992, p. 11) em “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro”: “O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço”. Assim, os registros oficiais de outrora passaram a ser entendidos como apenas uma das muitas possibilidades de se contar e interpretar determinado acontecimento, visto que suas narrações reproduziam a ótica de uma única cultura ou classe social. A partir dessa nova noção de história, outros ângulos de um mesmo fato se tornaram válidos, assim como as fontes de pesquisa, que deixaram de se restringir a documentos formais para também abarcar relatos orais, mapas cartográficos, trabalhos artísticos etc.

Algumas décadas depois, teóricos da literatura e da história defenderiam a proximidade de suas áreas no que diz respeito aos exercícios da narrativa. Essa ideia contestava a separação que a história científica do século XIX lhes propunha ao defender a objetividade dos registros históricos. Segundo o artigo “Narrativa histórica e narrativa ficcional”, do filósofo Benedito Nunes (1988, p. 12), o que se passou a conceber, na segunda metade do século seguinte, foi que seu “caráter de ciência, conquistado pelo conhecimento histórico, não suprime a base narrativa, que mantém o seu nexos com o ficcional”. O simples ato de dissertar sobre um acontecimento passado é uma construção verbal e, como tal, carrega as ideologias de seu enunciador, afirmadas pela escolha de certas palavras em detrimento de outras, pela omissão de dados, pela entonação do discurso, pela

escolha do tema, conforme aponta Barthes (1988, p. 151) no artigo “Da história ao real”. Além disso, ainda que fundamentada em documentos, a escrita pormenorizada exige do historiador o preenchimento de lacunas por meio de hipóteses, segundo Marilene Weinhardt (2011, p. 19) diz, em “Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular”, ter sido definido por Paul Veyne. Contudo, devemos frisar que:

O discurso histórico e o ficcional podem se aproximar, mas não se confundem. [...] A diferença de atuação do narrador entre um e outro permite ao narrador da ficção desnudar e até denunciar a própria ficcionalidade, enquanto o narrador da história deve ser sempre fiel à posição de historiador. A verossimilhança da ficção não é a mesma da história (WEINHARDT, 2011, p. 25).

Foi assumindo as liberdades de seu caráter ficcional, desvencilhada do compromisso com a realidade factual, que a literatura desse momento se empenhou em “criar uma representação desestabilizadora do mundo. [...] uma representação desestabilizante das representações”, conforme explica o professor Luiz Costa Lima (1989, p. 102) em seu consagrado livro *A aguarrás do tempo*. Elementos dos mais variados compuseram o novo modelo de ficção histórica do século XX, como a paródia, a metatextualidade, a fragmentação de enredos, o humor, a dessacralização de personagens históricos e a releitura alterada dos fatos, com supressões, exageros e anacronismos. Anos antes da popularização desse tipo de produção, as reflexões pessoais de Italo Calvino já o levavam a utilizar muitas dessas características em *Os nossos antepassados*, renunciando a nova roupagem que a narrativa histórica assumiria.

2.1 SINGELAS PISTAS DO PASSADO

Podemos observar um movimento bastante interessante na relação da trilogia calviniana com o elemento histórico. De início, este é mero pano de fundo para o desenrolar da ação e serve apenas como pretexto para que seja inserida a insólita figura de um homem fisicamente partido em dois. Servindo-se da aura mítica que envolve as cenas de séculos passados, o autor encontrou a ambientação adequada para desenvolver uma fábula do contemporâneo, transportando-a a uma época em que insólito e realidade ainda se confundiam no imaginário popular:

No começo de toda história que escrevi existe uma imagem que gira em minha cabeça, vinda não se sabe de onde e que talvez eu carregue durante anos. [...]

Portanto, fazia algum tempo pensava num homem cortado em dois no sentido longitudinal, e que cada uma das duas partes andava por conta própria. A história de um soldado, numa guerra moderna? Mas a sátira expressionista costumeira já estava feita e refeita: melhor uma guerra dos tempos passados, os turcos, um golpe de cimitarra, não, melhor um disparo de canhão, assim se acreditaria que uma das metades fora destruída, e em vez disso depois ela reapareceria (CALVINO, 2014, p. 9).

Nos próximos anos, porém, Calvino apropria-se mais do passado, talvez desenvolvendo a consciência de que, enquanto ficcionalista, tem total poder para manipular a favor de sua narrativa até mesmo fatos que parecem consumados. Como que querendo provar essa liberdade e mostrá-la ao leitor, *O barão nas árvores* estabelece com a história um compromisso mais profundo, como percebemos pela presença de nomes, datas e locais condizentes com o período representado. Ao mesmo tempo, tal proximidade resulta em um posicionamento crítico quanto à atividade do registro histórico e sua inevitável parcialidade ideológica. Já *O cavaleiro inexistente*, retoma quase que por completo a distância que o primeiro romance mantinha com a explícita representação histórica, mas agora se preocupando com o ato de narrar em seu caráter pessoal e artístico.

A princípio, contudo, a escassez de marcas históricas pontuais na trilogia se deveu mais à despretensão do autor que a uma finalidade crítica, como seria o caso de *O cavaleiro inexistente* mais tarde. Na Nota 1960, Calvino (2014, p. 9-10) diria que, durante a escrita de *O visconde partido ao meio*, “o romance histórico não me interessava (ainda)”. A narrativa desse primeiro livro tem como partida uma guerra contra os turcos, mas não oferece pista espaço-temporal alguma além da vaga informação de que o protagonista “cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos” (CALVINO, 2014, p. 20). Devemos destacar, entretanto, que, a despeito de sua irrelevância para o desdobramento da história, Calvino definiu um contexto histórico específico, que inclusive justificaria o armamento bélico dos inimigos: “Então os turcos com canhões? Sim, as guerras austro-turcas, final do século XVII, príncipe Eugênio” (CALVINO, 2014, p. 9). Não havia, portanto, a intenção de se fazer uma fábula de cenário maravilhoso, que se desligasse por completo do mundo real; ao contrário, o autor se preocupou em pintar um ambiente correspondente àquele conhecido por seus antecessores.

A literatura faz referência a episódios reais da história da humanidade desde épocas remotas. Em *O romance histórico*, uma das primeiras teorizações sobre a ficção histórica, Georg Lukács (2011) reconheceu o fato de já nos séculos XVII e XVIII haver produções literárias que tematizavam momentos significativos para a humanidade e, antes ainda, adaptações medievais de mitos antigos de motivação semelhante. Entretanto, o filósofo húngaro afirmou serem elas históricas “apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor” (LUKÁCS, 2011, p. 33). Em sua definição, o gênero estudado foi inaugurado somente no início do século XIX, por Walter Scott, cujos romances, seriam os primeiros a efetivamente lançar mão do elemento histórico, uma vez que as especificidades dos acontecimentos representados influenciavam diretamente os personagens.

Os fatos históricos citados em *O visconde partido ao meio* são apresentados à maneira da ficção scottiana, distanciados do enredo central. Nos romances de Scott, as figuras de destaque em acontecimentos importantes são caracterizadas superficialmente, jamais recebendo o encargo de representar o indivíduo de sua época (LUKÁCS, 2011, p. 56). Essa tarefa e o protagonismo das narrativas cabiam aos personagens comuns, totalmente fictícios, correspondentes àquelas pessoas não registradas nos livros de história, “Pois a própria apresentação ampla e multifacetada do ser da época só pode chegar claramente à superfície mediante a figuração da vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e das desorientações dos homens medianos” (LUKÁCS, 2011, p. 56).

Tal afastamento é tão grande no livro de Italo Calvino que o único nome real mencionado é o do capitão James Cook¹⁷, que surge na última página da narrativa com apenas uma fala, álibi para a partida do dr. Trelawney. Assim como no modelo analisado por Lukács, no qual, segundo afirma o professor Esteves (2010, p. 32), “figuras históricas ajudam a fixar a época”, a breve aparição do explorador britânico inicialmente parece ter a função de “validar” o elo dessa narrativa com a história. Contudo, o artifício é questionado quando observamos atentamente as

¹⁷ Enquanto capitão da Marinha Real Inglesa, James Cook (1728-1779) fez um aprofundado reconhecimento e registro cartográfico da Oceania e estabeleceu o primeiro contato ocidental com o arquipélago do Haváí. Além dos importantes mapeamentos que realizou, teve em suas viagens a companhia de astrônomos e botânicos, o que estendeu a relevância dessas experiências a outras áreas de pesquisa. Cook foi considerado colega da *Real Society*, a academia científica do Reino Unido (ONÇA, 2011).

datas. O personagem histórico citado nasceu na segunda década de 1700, anos depois do período que Calvino previamente definiu para *O visconde partido ao meio*, o final do século XVII. A partir da representação fictícia de Cook podemos, portanto, constatar a liberdade descoberta pela literatura do século XX de, enquanto ficção, transitar pelos tempos e ocasionar encontros jamais possíveis no curso cronológico real.

Mais interessado no humor e na crítica social que na fidelidade aos registros históricos, Calvino gera riso em sua narrativa ao contrastar a tradicional figura incansável do capitão com uma versão menos comprometida com a ciência, que quer recuperar seu médico de bordo apenas por ser ele seu parceiro em jogos de cartas. Com essa informação, é possível inferir que, tal como Trelawney, o James Cook calviniano “jamais vira nada do mundo, pois estava sempre trancado jogando vinte e um” (CALVINO, 2014, p. 36). Essa postura divergente em relação à descrição convencional de um nome importante como o do capitão inglês antecipa a forma como a literatura passaria a lidar com a história após a segunda metade do século XX. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 185) em *Poética do Pós-Modernismo*, Fredric Jameson e Hayden White foram dois dos principais teóricos a tomarem parte do raciocínio de que a realidade outrora ocorrida nos é acessível somente por meio da representação verbal, o que a torna “inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada”.

Em outras palavras, não podemos ter garantia de que nosso conhecimento condiz por completo com a veracidade dos fatos. Por ser um construto verbal, qualquer registro tem sua parcela de ficcionalidade, levantando o questionamento de que talvez a descrição oficial não seja mais próxima do fato ocorrido que a alternativa suposta pela literatura. Entre os modernistas, essa linha de pensamento fez com que a literatura assumisse seu caráter criativo e se declarasse desvinculada da representação realista. Contudo, ainda conforme a exposição de Hutcheon, na segunda metade do século passado os pós-modernistas resgataram a referência a fatos verídicos, mas de maneira subvertida, na compreensão de que a ficção “é, ao mesmo tempo, uma inserção referencial e a imaginativa invenção de um mundo” (HUTCHEON, 1991, p. 187). Mesmo sem buscarmos dar qualquer rótulo moderno ou pós-moderno para Calvino, podemos reconhecer em *O visconde partido ao meio*, e em toda *Os nossos antepassados*, como veremos adiante, esse retorno problemático à representatividade com a

presença de personagens históricos de hábitos e personalidades imprevisíveis, como um capitão Cook mais afeito a jogos de azar que a explorações em novas terras.

Outras referências históricas foram pinceladas para criar uma imagem caricatural ao redor dos grandiosos eventos de conquistas do Reino Unido. Durante a aparição de Cook, os marinheiros cantam o hino “Oh, Austrália!” (CALVINO, 2014, p. 93), em menção à colonização britânica do país. É também característica a chegada de Trelawney a Terralba, após ser apartado dos companheiros em um naufrágio: o médico alcança a praia montado em um barril de *bordeaux* (CALVINO, 2014, p. 36). Apesar do nome francês, esse vinho é apreciado na Inglaterra e tem com ela uma história desde o século XII, que se concretizou mais tarde durante o reinado inglês de João Sem-Terra, entre os anos de 1199 e 1216, quando foram estabelecidas relações comerciais e militares com a região de Bordeaux. Simetricamente, Trelawney reencontra seu antigo grupo de expedições e retorna ao navio de Cook boiando em um barril de *cancarone*, um vinho próprio da região italiana em que se desenvolve o enredo, mostrando que regressaria ao lar carregando influências da cultura com que tivera contato.

O inglês Trelawney não foi o único estrangeiro que encontrou abrigo nas proximidades de Terralba. A comunidade de huguenotes, liderada pelo personagem Ezequiel, possivelmente foi inspirada nas “velhas tradições históricas locais” de que fala Calvino (2014, p. 11) na Nota 1960. Por “locais” devemos entender Piemonte, *regione*¹⁸ italiana fronteira com a França onde se localiza Torino, cidade em que Calvino viveu em sua primeira fase adulta. Foi, mais especificamente, por duas de suas províncias¹⁹, Torino (homônima à sua metrópole) e Cuneo, que protestantes franceses fugiram após a revogação do Édito de Nantes, em 1685. Uma vez invalidado o documento, a crença católica voltou a ser a única permitida no país, legitimando a inimizade entre os cristãos tradicionais e os da fé reformada. Os conflitos se tornaram de tal modo violentos que houve uma evasão de centenas de milhares de calvinistas para as nações protestantes. Mais de cem anos antes, uma grande emigração já havia ocorrido, principalmente por ocasião da emboscada no trágico massacre parisiense da noite de São Bartolomeu de 1572.

¹⁸ A Itália é subdividida em vinte *regioni*, cada uma detentora de um estatuto próprio que condiciona o nível de sua autonomia em relação à Constituição.

¹⁹ As *regioni* se dividem em *province*, que correspondem à nossa organização de estados brasileiros.

Na trama calviniana, o grupo de Ezequiel “fugira da França, onde o rei mandava cortar em pedaços todos os que seguissem a religião deles” (CALVINO, 2014, p. 46), e se instalou na Itália, a despeito de ser um país católico. Ali os seguidores da Reforma desfrutavam de relativa liberdade de culto, pelo menos antes de Vittorio Amedeu II, duque de Savoia e autoridade na região vizinha à França, consentir com a perseguição exercida pelos franceses. Não há qualquer outra menção a essas disputas político-religiosas no romance além da breve explicação acima citada, mas a própria escolha da palavra “huguenotes”, em vez de termos populares como “protestantes” ou “calvinistas”, deixa clara a referência às guerras religiosas francesas do século XVI. Na época, o vocábulo *huguenot* era, inicialmente, usado em tom jocoso pelos opositores até ser, por fim, assumido pelos próprios denominados. Tamanha é sua peculiaridade que pode até instigar um leitor que desconheça tais fatos e servir de ponto de partida para pesquisas em registros históricos. Sobre esse efeito da literatura, a professora doutora Naira de Almeida Nascimento (2011, p. 63) discorre:

Como se torna evidente, não há um imediatismo direto entre referente e ficção, como numa rua de mão única. Tendo em vista a ficção histórica, se a relação não é dada na entrada do texto, ela pode ser construída na saída. Com isso queremos nos referir a romances que trazem personagens migrantes [...] ou episódios históricos que, contudo, não fazem parte da enciclopédia do leitor. Se, enquanto ficção, ele se realiza, muito provavelmente o texto terá lançado uma isca ao leitor que funciona de duas formas. Ou ele se satisfaz com o painel oferecido pelo romance como sinônimo da verdade histórica ou o romance funciona como motivo para seguir no rastro de outras pistas historiográficas. Em ambos os modos fica a impressão de ter acrescido sua enciclopédia pela via do referente. Em todo caso, essa associação que se cria com o referente parece indispensável para a ficção histórica. O que sempre prevalece nesse subgênero, desde o leitor mais crédulo ao mais cético, é o jogo dúbio estabelecido entre o real e o ficcional.

Esse mesmo método é utilizado quando se narra a experiência bélica do protagonista. As únicas informações dadas para se reconhecer o acontecimento histórico aludido são o fato de se tratar de um combate contra os turcos e acontecer na região da Boêmia, então pertencente à Áustria. A um leitor mais atento, pode-se somar a pista de a pólvora já ser usada pelo exército turco, um

dos marcos que encerram a Idade Média²⁰. A descoberta se faz, portanto, pelo caminho inverso daquele percorrido por Calvino ao escrever: enquanto o autor buscou um cenário de batalha distante que se valesse de tiros de canhões, esses dados podem servir de ponto de partida para a investigação do público. O interessante é que, apesar de os dois primeiros capítulos do romance se passarem em território austríaco, favorecendo, além do afastamento temporal, o espacial e o cultural, é justamente a ficcionalização da história que estabelece o vínculo entre o exotismo do trecho e a Itália. Isso porque essa nação também foi favorecida pelas guerras austro-turcas do final do século XVII, uma vez que nelas se consolidou a carreira militar do príncipe de ascendência italiana Eugenio di Savoia (MUGNAI; CRISTINI, 2014), considerado até hoje como um dos maiores comandantes da Idade Moderna.

Entretanto, só é possível notar essa relação com a nacionalidade de Italo Calvino caso o leitor não se limite apenas ao que foi expressamente narrado, uma vez que não há qualquer menção ao príncipe Eugenio no romance. O que acontece no texto é exatamente o contrário, uma quebra de ambientação a partir do terceiro capítulo, quando uma das metades de Medardo retorna a Terralba. Todos ali estão vivendo normalmente, ignorando o cenário de fome, peste e morte em que ele há pouco se encontrava. Mas até mesmo nesse contraste há coerência com o tempo histórico representado. Lukács explica que, antes da Revolução Francesa (1789), as guerras dos Estados absolutistas dispunham de exércitos bem pequenos, constituídos apenas de nobres: “Frederico II da Prússia expressou a ideia de que a guerra deveria ser travada de tal modo que a população civil nada percebesse” (LUKÁCS, 2011, p. 38). Nem mesmo o jovem visconde sabia o que o aguardava antes de participar da batalha, tendo se alistado apenas “para agradar a alguns duques [...] empenhados naquela guerra” (CALVINO, 2014, p. 20).

Apesar de todos esses pontos de aproximação com o passado, devemos lembrar a declaração de Calvino (2014, p. 9-10) na Nota 1960 de que, durante a escrita de *O visconde partido ao meio*, “o romance histórico não me interessava (ainda)”. Além do padrão scottiano, a produção literária evocada por

²⁰ “Sem a pólvora, seria muito mais difícil para os turco-otomanos ultrapassarem os 20 quilômetros de muralhas e 96 torres de defesa da cidade de Constantinopla, em abril de 1453. Naquela batalha, que marca o fim da Idade Média, os turcos usaram um enorme canhão, com quase dez metros de comprimento, levado à batalha por 210 soldados. Capaz de arremessar projéteis de até meia tonelada, o canhão turco pegou de surpresa os arqueiros da defesa cristã, formada por 10 mil soldados” (NARLOCK, 2006, s/p).

esse gênero era a de Alessandro Manzoni, *Os noivos* (1921-1923), pioneira dessa escrita na Itália. Assim como em Scott, o romance de Manzoni colocava em segundo plano grandes acontecimentos do século XVII e priorizava a maneira como a guerra, a peste e a fome afetava a vida de pessoas comuns, com suas histórias particulares. Contudo, se a despreensão afastou *O visconde partido ao meio* do modelo tradicional de literatura histórica, por outro lado o aproximou da ficção que lhe procederia, menos comprometida com os registros oficiais dos fatos ou com o ar de veracidade promovido pela profusão de detalhes realistas. Ainda assim, seria exagero concluir que há em sua temática reflexões tão aprofundadas como as que proporia a literatura mais tarde, sobre a impossibilidade de qualquer representação verbal retratar o passado com total fidelidade, ou sobre a diversidade de interpretações de um mesmo fato. A narrativa calviniana em questão restringe-se a fazer uma explanação sobre a relação consequencial do presente com o passado. Essa ação é, contudo, suficiente para legitimá-la enquanto ficção histórica desde a teorização de Lukács (2011, p. 73, grifo do autor):

Isso [o orgulho pelo desenvolvimento de seu povo] é absolutamente necessário para a criação de um verdadeiro romance histórico, que traz o passado para perto de nós e o torna experienciável. Sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível. Mas, na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos [...], mas na revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos.

A esse respeito, *O visconde partido ao meio* talvez seja o livro que mais faça jus ao título da trilogia, *Os nossos antepassados*. Porém, se a intenção de Walter Scott era apresentar o ser humano como fruto de seu tempo, o prisma de Calvino consegue ser ainda mais abrangente ao evitar representações tão pontuais dos acontecimentos históricos. Devido ao fato de, em seu romance, as guerras austro-turcas não serem nomeadas como tais, é possível a interpretação de que *qualquer* guerra seja capaz de fragmentar o indivíduo, como aconteceu com Medardo. De modo semelhante pode ser examinada a alusão às guerras civis religiosas francesas: a humanidade realiza diversas disputas em nome das mais variadas crenças, e *qualquer* conflito de ideias pode resultar numa religiosidade vazia como a dos huguenotes liderados por Ezequiel. É essa generalização que

permite a identificação do leitor do presente com os protagonistas de histórias antepassadas, num processo não apenas de causa e consequência, mas também de tempo cíclico.

2.2 O FICTÍCIO BARÃO IMPERANDO SOBRE A HISTÓRIA

Enquanto, em *O visconde partido ao meio*, a localização temporal depende das pistas encontradas ao longo da narrativa, a primeira informação dada no segundo livro de *Os nossos antepassados* é uma data precisa, 15 de junho de 1767. Essa exatidão prenuncia uma ligação mais estreita do romance com a história, sem, contudo, significar uma submissão às informações dadas como oficiais. A aproximação pode se dar por forma totalmente contrária na ficção histórica do século XX, por vias da paródia e da subversão, ou ainda da reflexão historiográfica. Como dissemos no início deste capítulo, a partir da compreensão de que os registros históricos não podiam ser absolutos e impessoais, visto serem construções verbais, uma nova postura foi tomada por parte da história e da literatura. É o que podemos ver em *O barão nas árvores*, cujo enredo não se foca nos grandes acontecimentos do período, mas segue paralelamente a eles, como se a vila de Penúmbria fosse indiretamente afetada pelo que acontecia em toda a Europa. Ele acaba por fornecer um ponto de vista distanciado e despreocupado.

Essa maneira de se relacionar com os fatos históricos pode quebrar a expectativa do leitor que confia na continuidade de precisão narrativa apresentada no início do livro. Há ainda outro rompimento de proposta: apesar de o título do livro prometer a história de um barão, na primeira metade da trama o protagonista ainda vive sua infância e, mesmo após completar dezoito anos e receber o baronato do pai, Cosme não age como tal. Em vez de serem elencados episódios da vida na nobreza, são narradas as aventuras de uma pessoa que habita em cima das árvores, desligada de quaisquer regras de conduta e despreocupada quanto aos papéis de cada classe e às relações de poder na sociedade. Dessa maneira o romance parece assumir seu caráter artístico, permitindo-se ser contraditório, criativo e livre para dialogar com a realidade quando e na medida que lhe for interessante. Como explica o professor Antonio Esteves (2010, p. 34), a ficção toma essa postura porque:

O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e, assim, cria seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional.

Mas mesmo essa liberdade da literatura contribui para que seja estendido um olhar crítico sobre a historiografia. Tendo acesso às propriedades vizinhas e ampliando sua vista a maiores distâncias por estar sempre elevado, desde pequeno o protagonista se tornou um “observador privilegiado” (CALVINO, 2014, p. 162), conhecedor dos segredos de todos. Sua peculiar condição confere mobilidade à narrativa, permitindo que o leitor percorra com ele o terreno histórico e conheça seu contexto sob várias perspectivas, em vez da versão unilateral convencionalizada nos antigos registros dos fatos, geralmente baseada na realidade da classe dominante. Isso porque, ao mesmo tempo em que mantém seus laços familiares, possibilitando que se crie um retrato da nobreza decadente da época, Cosme se aproxima dos mais variados representantes socioculturais, como camponeses, ladrões de fruta, maçons, filósofos, exilados e grupos andantes. O romance antecessor, *O visconde partido ao meio*, já havia apresentado uma diversidade de grupos (os huguenotes, os leprosos, os camponeses), mas apenas como “exemplificação dos tipos de mutilação do homem contemporâneo” (CALVINO, 2014, p. 10), desinteressantes no aspecto que agora destacamos por não se envolverem ou serem influenciados pelos acontecimentos históricos.

Quanto ao modelo tradicional scottiano de ficção histórica, *O barão nas árvores* assemelha-se a ele por apresentar uma narrativa linear, sem inversões de tempo, e por não ser protagonizado por personagens históricos. Estes, ocasionalmente, são mencionados no texto de Italo Calvino apenas para contextualizar o leitor no período em que tudo se desenvolve, como nas vezes em que se enumeram os pensadores que Cosme conhecia por meio de suas leituras: “tinha sempre alguma nova história para contar. Sobre Rousseau, que passeava colhendo ervas pelas florestas da Suíça, sobre Benjamin Franklin, que pegava raios com as pipas” (CALVINO, 2014, p. 193). Contudo, se na ficção histórica clássica tais figuras têm a função de conferir veracidade ao relato, no romance em questão sua presença pode ser interpretada como uma tentativa de o narrador atribuir prestígio ao protagonista, seja por seu vasto conhecimento ou pelos contatos estabelecidos com vários nomes de destaque, como Voltaire e Diderot. A razão para supormos

isso é que a voz narrativa pertence ao irmão mais novo do protagonista, que, ao contrário deste, sempre foi muito comedido e acabou por herdar todas as formalidades e a responsabilidade pelo zelo da imagem da família Rondó. Seria, portanto, natural que ele conduzisse o enredo de forma a exaltar a fama de Cosme para compensar suas atitudes excêntricas.

Toda a personalidade peculiar do protagonista é prova de que foi nesse aspecto que Calvino iniciou seu distanciamento do modelo scottiano, cujos personagens principais são tipos sociais. Cosme, por sua vez, mudou de vida justamente para fugir dos deveres e do destino de sua classe. No início ele tentou conservar alguns hábitos, como frequentar a igreja, mas aos poucos rompeu por completo com seus compromissos anteriores. A transição pode ser notada em sua aparência, pois logo quando subiu nas árvores para nunca mais descer apresentava “cabelos empoados com uma fita atando a trança, tricórnio, gravata de renda, calções cor de malva, espadim e longas polainas de couro branco até o meio da coxa” (CALVINO, 2014, p. 105). Com o tempo, enfeites e requinte foram trocados por proteção e praticidade: gorro de gato-do-mato, calças de pelo de cabra, machadinha, casaco de peles e pantufas de texugo (CALVINO, 2014, p. 164). O personagem não contrastava apenas com a nobreza, seu berço, mas com qualquer convenção social. Ao se envolver na atividade de caça, em vez de ser auxiliado por cães sabujos, como qualquer caçador, Cosme era seguido por um doméstico bassê.

Assim acontece com os demais personagens. A princípio, a descrição que o narrador, Biágio, faz de sua família parece introduzir representantes fiéis de vários estratos sociais: seu pai, Armínio, figurava a nobreza; sua mãe, Corradina, o exército; sua irmã, Batista, o convento; o abade Fauchelafleur, a Igreja, cuja assimilação como instituição de ensino passava a ser questionada na época. Entretanto, logo se nota a ironia literária moderna, como prova definitiva de que as semelhanças de *O barão nas árvores* com a ficção histórica clássica limitavam-se às poucas características acima discorridas. Os papéis tradicionais se inverteram, gerando riso e provocando uma visão crítica da parte do leitor: enquanto Armínio preocupava-se apenas em garantir aos filhos casamentos com pessoas influentes, sua esposa debruçava-se sobre assuntos como estratégias de guerra e conquista de territórios, convencionalmente remetidos à esfera de interesses masculina; tamanha era sua dedicação que chega a ser considerada “um valoroso soldado” (CALVINO, 2014, p. 296). Batista, a despeito das roupas monacais, deixava de lado o recato

para atentar contra o pudor de rapazes visitantes ou divertir-se torturando pequenos animais, sendo tão diferente do que se esperava de uma dama nobre quanto Viola, o grande amor de Cosme, que desde a infância era independente, autoritária e imprevisível.

Igualmente contraditória foi a relação do protagonista com o abade, que, em vez de ensiná-lo, tornou-se seu aluno, à medida que o jovem se aprofundava em assuntos das mais diversas áreas. Ademais, quem lhe infundiu o desejo pela leitura e pelo aprendizado foi um ladrão foragido, João do Mato, que emprestava livros de Cosme para se distrair em seu esconderijo. Ironicamente, observar a avidez literária desse personagem de ocupação nada exemplar exerceu sobre o barão uma influência positiva, despertando nele até mesmo o sentimento de solidariedade: “uma coisa que tinha aprendido na convivência com o bandido: o prazer de tornar-se útil, de realizar um trabalho indispensável para os outros” (CALVINO, 2014, p. 196). Em contrapartida, a certa altura do enredo seu tio Eneias Sílvio Carrega se revelou um traidor de Penúmbria, que auxiliava piratas a saquearem os comerciantes locais. Exatamente o contrário do que se esperava de alguém que acumulava os títulos de “cavaleiro advogado” e deveria prezar pela honestidade, além do fato de, enquanto membro da Cavalaria, ser encarregado de defender a fé cristã, sendo, contudo, devoto da cultura turca.

Linda Hutcheon (1991) define essa caracterização diferenciada dos personagens como própria dos romances históricos contemporâneos, em especial a produção por ela nomeada como metaficção historiográfica, que aborda a multiplicidade de perspectivas possíveis na vivência e no registro dos fatos históricos. Segundo ela, “A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Ainda sobre isso, a estudiosa canadense nota que os protagonistas desses livros sempre são bastante específicos, individuais, e permanecem à margem de seu universo ficcional. Tal como Cosme Rondó, que deixou de ser visto pelos demais como um igual no momento em que fixou residência nas árvores. Em muitas ocasiões, suas excentricidades foram toleradas pelos penúmbrios apenas por conta de seu título de barão, herdado na juventude, que aspirava respeito. Ainda assim, visionário e simpatizante da comunidade a que pertencia, Cosme jamais desistiu de sugerir melhorias no trabalho do campo, nas relações sociais e no posicionamento político

da vila, mostrando que muitos sujeitos comuns, como ele, colaboraram na construção da história da humanidade.

Nem quando encontrou um grupo inteiro de pessoas que também vivia sobre as árvores o personagem conseguiu se adequar às regras da comunidade. Tratava-se de espanhóis exilados, impedidos por uma lei de serem recebidos também no solo italiano, e que não viram alternativa a não ser viverem suspensos em galhos. Diferentes do barão, adaptado ao rápido deslocamento entre os galhos e a engenhos simples e práticos, quase que naturais, os nobres moradores daquele bosque levaram almofadas e selas para o topo das árvores e mantiveram todos os antigos hábitos e passatempos. Desprovidos de mobilidade, indispostos a abandonarem suas antigas vidas de luxo, criaram um reino parecido ao máximo com o que tinham em terra. Findo o exílio, porém, desceram das árvores sem oscilar. Apenas Cosme ainda tinha motivos e meios para se manter lá em cima, com sua vida sensata, modesta e sem amarras. O episódio contém dupla ironia, pois, além de parodiar a própria condição do personagem (levando a autorreferencialidade própria da nova ficção histórica ao extremo), esboça um quadro da nobreza com reações afetadas e alheias ao mundo circundante:

Eram homens com vestimentas nobres, tricórnios emplumados, grandes mantos, e mulheres com expressão igualmente nobre, com véus na cabeça, que estavam sentadas nos galhos em grupos de duas ou três, algumas bordando, e olhando de vez em quando para a estrada com um breve movimento lateral do busto e um apoiar do braço ao longo do ramo, como num parapeito (CALVINO, 2014, p. 219-220).

Mesmo sendo comum e marginalizado, Cosme teve contato com muitos nomes importantes da história, como já mencionado. Mas, se no plano da narrativa podemos entender esses episódios como uma tentativa de Biágio enaltecer o irmão, num sentido mais amplo isso pode ser visto como o assumir bem-humorado de Calvino da ficcionalidade do protagonista, que se tornou famoso apenas pela forma de vida insólita que levava – Voltaire e Napoleão desejaram conhecer o curioso homem que vivia nas árvores. Boatos conferiam ao personagem teor ainda mais fantástico, aproximando *O barão nas árvores* dos romances históricos latino-americanos, que, como notado por Noé Jitrik (1986 *apud* WEINHARDT, 2011, p. 42), tendem ao realismo mágico. Cosme tanto foi responsabilizado por todas as gestações extraconjugais de Penúmbria quanto foi descrito como um selvagem num

almanaque francês: “Haviam-no representado como um ser todo recoberto de penugem, com uma longa barba e uma longa cauda, e comia um gafanhoto. Essa figura estava no capítulo dos monstros, entre o hermafrodita e a sereia” (CALVINO, 2014, p. 238).

Mesmo compondo uma imagem claramente fantasiosa de Cosme, o depoimento dos penúmbrios e estrangeiros foi utilizado pelo narrador várias vezes, como ele admite. Valendo-se sintaticamente de um sujeito indeterminado, isentava-se de confirmar ou negar tais depoimentos: “Diziam que seus olhos tinham se tornado luminosos no escuro com os dos gatos e corujas: não cheguei a perceber isso” (CALVINO, 2014, p. 164). Por ter apenas oito anos de idade quando o irmão se instalou nas árvores, Biágio, já adulto, precisou recorrer a todos os fragmentos de relatos e das próprias recordações para recompor a vida do excêntrico barão. A composição da história é imprecisa até quando reproduz a memória do protagonista, por ser ela apresentada em diversas versões: “Mesmo sendo verdade que meu irmão ao contar suas aventuras acrescentava muito de sua lavra, eu, na falta de outras fontes, trato sempre de seguir literalmente o que ele dizia” (CALVINO, 2014, p. 204). Por vezes, Biágio pede desculpas ao leitor por sua narrativa não parecer tão verossímil quanto deveria, sem, contudo, demonstrar qualquer preocupação em provar a veracidade dos episódios. Essa incerteza é, porém, muito condizente com o posicionamento da ficção histórica do século XX, como nos mostra Esteves (2010, p. 23):

Não existe mais a necessidade de se estar a todo instante denunciando que a história oficial foi manipulada pelo poder dominante, que cassou a palavra dos dominados, e que é necessário reescrevê-la, reconquistando essa palavra. Escrever já não é opor-se aos absolutos, porque neste mundo já não há absolutos. O que sobreviveu a tantas crises – políticas, econômicas e de representação, principalmente – foi o vazio. Esse grande vazio que começa a ser preenchido não apenas por uma versão dos fatos que se opõe, digamos, a outra versão oficial, mas por uma série de diferentes versões de um determinado fato histórico, que mudam constantemente de acordo com o enfoque adotado.

Além disso, a metatextualidade desses momentos é, para Menton (1993) e Hutcheon (1991), uma importante característica nas ficções históricas contemporâneas. A desconfiança promovida pelo narrador faz com que o leitor permaneça em alerta mesmo quando encontra nomes e fatos históricos, em posição de defesa contra qualquer possibilidade de a literatura ludibriá-lo. Esse caráter

autorreflexivo da escrita permite que se coloque em cheque até mesmo os registros oficiais, antes considerados infalíveis. Todo texto está sujeito à subjetividade de seu autor e, quanto maior a distância entre ele e o fato abordado, mais possibilidades há de que detalhes se percam ou sejam alterados, como aconteceu no relato da vida de Cosme Rondó. Em *O barão nas árvores*, a linguagem histórica formal é parodiada no esforço de Biágio em demonstrar seu domínio sobre a narrativa e lhe conferir tom nostálgico: suas marcas temporais se tornam caricatas pela extenuante repetição, como a esgotada expressão “naquele tempo”.

Contudo, os registros históricos dependem da ficção tanto quanto ela depende da história, pois recorrem a suposições para preencher as lacunas deixadas pelo tempo. Linda Hutcheon (1991, p. 150) afirma que a metaficção historiográfica declaradamente instaura a linha de separação entre essas duas instâncias para, ao mesmo tempo, rompê-la. Apesar de se tratar de um romance ficcional, *O barão nas árvores* tem pretensões a se apresentar como biografia. Em contrapartida, nenhuma de suas passagens oferece qualquer prova de veracidade, como se o narrador não fizesse questão de que seu relato fosse considerado legítimo. O próprio texto levanta a discussão por meio de Cosme: ao contar sobre os episódios vividos, modifica inúmeras vezes a narrativa, a fim de agradar seus ouvintes. Com isso, o personagem faz um movimento de aproximação e afastamento da realidade:

Partindo de pura invenção, acho eu, Cosme chegara, por sucessivas aproximações, a um relato bastante verossímil dos fatos. Aconteceu assim duas ou três vezes; depois, não se cansando os penúmbrios de ouvir o relato, e sempre juntando-se novos ouvintes e todos exigindo novos detalhes, foi levado a fazer acréscimos, ampliações, hipérbolos, a introduzir novas personagens e episódios, e assim a história foi se deformando e acabou mais inventada do que no início (CALVINO, 2014, p. 216).

Desse modo incerto constrói-se a memória coletiva de Penúmbria, influenciadora da memória individual de Biágio. O interessante é que, apesar de se lembrar com muito mais clareza da fase adulta de Cosme, a narrativa se detém, durante a maior parte do enredo, nos seus primeiros anos sobre as árvores. Dessa forma, além de tornar suas aventuras ainda mais hipotéticas, o romance subverte o discurso histórico da época, que dava enfoque a homens de muitas posses e realizadores de grandes feitos, como Napoleão Bonaparte. Ao contrário disso, nos deparamos com muitos relatos de brincadeiras, descobertas e amizades infantis. Até

mesmo quando o protagonista amadurece e se torna detentor de vasto conhecimento, muitos de seus projetos são frustrados, diferenciando o relato de sua vida do que seria documentado pela história oficial. Somando-se a isso, temos a todo instante a descrição de flora e fauna, que conferem poeticidade à narrativa e negam a objetividade científica que por tanto tempo se buscou no relato de um historiador.

Outra característica própria das ficções históricas reformuladas no século XX é a paródia, também manifestada em *O barão nas árvores*. A grande quantidade de intertextos históricos na trama é justificada por seu cenário. Apesar de fictícia, Penúmbria é descrita como pertencente à República de Gênova²¹, ao noroeste da Itália, próxima o suficiente da França para respirar os ares revolucionários daquele fim dos anos 1700: “Em suma, também entre nós existiam todas as causas da Revolução Francesa. Só que não estávamos na França, e a revolução não se fez. Vivemos num país onde se verificam sempre as causas e não os efeitos” (CALVINO, 2014, p. 289). Mesmo que não haja nela uma grande renovação política, a ficção estabelece correspondências com esse importante acontecimento desde a rebeldia pessoal do pequeno Cosme em meio às pesadas regras familiares até a revolta da comunidade contra os excessivos tributos que pagavam aos nobres da região, ao governo e ao clero. Os penúmbrios tanto se inspiraram nos eventos do país vizinho que reproduziram alguns de seus símbolos, adaptados à realidade local: em vez de notas de queixas²², fizeram, por iniciativa de Cosme, um caderno intitulado “Registro das dores e das alegrias”; houve também a própria versão penumbriana da Árvore da Liberdade²³:

só que não sabiam bem como eram feitas, e como tínhamos tamanha quantidade de árvores não valia a pena fazer uma falsa.

²¹ A *Serenissima República de Génova* foi uma cidade-estado independente de 1096 a 1797, quando então Napoleão a substituiu pela República da Ligúria, dominada politicamente pela França. Essa transição também é mencionada em *O barão nas árvores* (CALVINO, 2014, p. 301).

²² Os Cadernos de Queixas (*Cahiers de Doléances*) eram registros de queixas e pedidos das classes sociais francesas, feitos em assembleias e encaminhados ao rei. Apesar de provavelmente existirem desde o século XIV, tiveram seu ápice em 1789.

²³ A primeira árvore da liberdade ganhou popularidade após 1765, na cidade de Boston. Aos pés de um olmo, os colonos se reuniram para protestar contra os novos impostos instituídos pelos ingleses após a Guerra dos Sete Anos. Apesar de originalmente norte-americana, a *Liberty tree*, novo símbolo de resistência contra a opressão colonial, se disseminou na França durante a Revolução Francesa, representando a luta contra o absolutismo. Talvez a expressão “uma árvore de verdade”, “un albero vero” (CALVINO, 2011a, p. 280) no romance diga respeito ao fato de os penúmbrios a enfeitarem onde estava enraizada, diferentemente dos franceses, que retiravam as árvores, geralmente álamos, da floresta e as replantavam em praças públicas (HISTÓRIAÇÃO, 2015).

Assim enfeitaram uma árvore de verdade, um olmo, com flores, cachos de uva, festões, escritas: *Vive la Grande Nation!*” (CALVINO, 2014, p. 292).

O contexto da Revolução Francesa é reforçado pela profusão de nomes e eventos relacionados que foram citados casualmente, dando a ideia de naturalidade do narrador Biágio, ou de Cosme, quando relatando algo, com esse quadro. Por exemplo, uma vaga menção ao emissário britânico William Pitt é feita em uma comparação do protagonista: “teria sido feito prisioneiro, levado à França e guilhotinado como um emissário de Pitt” (CALVINO, 2014, p. 300). A supressão da Companhia de Jesus pelo Papa Clemente XIV e pelo rei Carlos III em 1773 também é lembrada em um trecho da narrativa, quando o barão é confrontado por um grupo de jesuítas viajantes: “– Mas a ordem de vocês não foi recentemente dissolvida por ordem do papa? – Não para dar trégua aos libertinos e aos hereges de sua laia! – disse dom Sulpício, desembainhando a espada” (CALVINO, 2014, p. 283). Em outra ocasião, a coroação de Napoleão Bonaparte como rei da Itália em 1805 é referida apenas para introduzir o assunto da visita do imperador a Penúmbria:

Napoleão foi a Milão para ser coroado e a seguir fez algumas viagens pela Itália. Em cada cidade o acolhiam com grandes festas e o levavam para conhecer as raridades e os monumentos. Em Penúmbria incluíram no programa uma visita ao “patriota em cima das árvores”, pois, como costuma acontecer, aqui ninguém ligava para Cosme, mas fora era muito comentado, especialmente no exterior.

[...]

Tudo estava marcado para as dez, havia uma multidão ao redor, mas *naturalmente* até as onze e meia Napoleão não apareceu, provocando grande incômodo para meu irmão que, envelhecendo, começava a sofrer da bexiga e de vez em quando tinha de se esconder atrás do tronco para urinar (CALVINO, 2014, p. 303, grifo nosso).

O que vale destacar no trecho em questão é a transição entre uma reprodução dos acontecimentos históricos e um jogo de humor com um episódio de conhecimento público. Além de Calvino adicionar a fictícia Penúmbria ao roteiro verídico de visitas de Napoleão, recorre a um artifício próprio das ficções históricas do século XX, gênero que “usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 157). A subversão em *O barão nas árvores* se dá por meio da utilização de um conhecido fato da vida bélica do imperador como uma

característica própria de sua personalidade, pintando-lhe uma caricatura. Trata-se do fatídico dia 18 de junho de 1815, em que a França perdeu a Batalha de Waterloo para os britânicos e os prussianos após as tropas lideradas por Bonaparte chegarem atrasadas no local do confronto. A derrota, marco inicial do declínio de seu império, é justificada nos registros históricos pela chuva que enlameou o solo na véspera, impedindo o deslocamento dos canhões franceses até que a terra secasse. O irônico na narração de Biágio é o uso do advérbio “naturalmente” ao relatar outra demora do personagem, uma década antes. Em vez de imputar a culpa do ocorrido às condições ambientais, o leitor é levado a questionar a tradição e desmitificar o exaltado Napoleão, admitindo ser ele um mero ser humano, sujeito a falhas como qualquer outro. Seu esperado aparecimento também é grotescamente rebaixado ao natural, em contraste com o lendário, por se unirem à cena as ideias de incômodo, velhice e urina remetidas a Cosme.

Em momento anterior, Biágio Rondó já havia feito uma comparação como essa, entre uma situação característica do período por ele narrado e um evento posterior, pertencente a um tempo mais avançado que aquele instante em que encerra-se o romance. Essa possibilidade de transição da voz narradora se deve à distância temporal entre o percurso de vida de Cosme e o presente do narrador. Um comentário aparentemente casual e desprezioso revela todo o conhecimento que o irmão caçula continuou adquirindo após a morte do protagonista: “É preciso dizer que naquele tempo os invernos eram suaves, não com o frio de agora, que dizem ter expulsado Napoleão da Rússia e que o perseguiu até aqui” (CALVINO, 2014, p. 164). O fato citado corresponde à clássica campanha do imperador contra a Rússia em 1812, conhecida pela retirada dos franceses por conta do frio excessivo. Paira sobre o trecho a constatação de prosseguimento ininterrupto da história. Seguindo esse raciocínio, o leitor é instigado a olhar para a época do enredo com a mesma criticidade, estabelecendo pontos de diálogo entre o passado e seu próprio contexto. É o que explica Naira Almeida Nascimento (2011, p. 67) no artigo “Ficção contemporânea: desdobramentos e deslocamentos”:

Ao incluir na trama um arsenal de lendas e mitos sobre os acontecimentos históricos, o romance desestabiliza a leitura histórica oficial. O discurso popular, com seu olhar desconfiado em relação à racionalidade científica, invoca outra interpretação possível sobre o acontecimento. Por sua vez, o território do mítico acarreta outra tomada temporal, distinta do tempo cronológico: o tempo circular.

O romance encerra-se em um poético trecho que arremata suas duas principais ideias: a possibilidade de qualquer indivíduo participar do curso da história e a reflexão sobre o processo de registro dos acontecimentos. Muito tempo após a morte do irmão, Biágio observa que a vegetação nativa pela qual se movia Cosme foi substituída por novos espécimes, espelhando a expansão marítima que caracterizou a Idade Moderna: “Agora a África, a Austrália, as Américas, as Índias alongam até aqui ramos e raízes” (CALVINO, 2014, p. 313). Para o narrador, havia uma relação interdependente entre o antigo cenário e o personagem que nele vivia, a despeito da ex-centricidade (HUTCHEON, 1991, p. 151) deste. Gradualmente, o próprio ato de escrita se mescla a eles, expressando delicadamente como a historiografia mergulha no passado, ao mesmo tempo em que o mantém vivo. Essa união se dá no uso de termos da natureza, até então remetidos à vida do barão, para se referir agora ao texto formulado (sementes, folhas, floresce, cacho). Nessa autoavaliação se assumem as indecisões, as lacunas, os sentimentos, enfim, a inevitável subjetividade do contador de histórias. Eis o parágrafo em questão:

Penúmbria não existe mais. Olhando para o céu vazio, pergunto-me se terá existido algum dia. Aquele recorte de galhos e folhas, bifurcações, copas, miúdo e sem fim, e o céu apenas em clarões irregulares e retalhos, talvez existisse só porque ali passava meu irmão com seu leve passo de abelheiro, era um bordado feito no 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 ideias sonhos e acaba (CALVINO, 2014, p. 313-314).

2.3 A HISTORIOGRAFIA DE IRMÃ TEODORA

O desfecho de *O barão nas árvores* parece ser a preparação do que Italo Calvino faria no próximo livro: permitir-se conduzir por questionamentos filosóficos e intimistas. Apesar de *O cavaleiro inexistente* retomar algumas características do primeiro romance, *O visconde partido ao meio*, como a brevidade do enredo e a figuração insólita do protagonista para representar seu descompasso com o mundo, é possível visualizar uma linha de desenvolvimento de *Os nossos*

antepassados na ficção histórica. Ela faz parte do processo de amadurecimento do próprio autor, que, como dito em nosso primeiro capítulo, aprendeu a se entregar às possibilidades criativas da literatura na compreensão de que, ainda assim, poderia contribuir na vida política e social de seus leitores. É, portanto, assumindo a liberdade de criação que tem enquanto escritor que, em 1959, o último título da trilogia foi publicado, mostrando a preparação de Calvino para iniciar uma nova fase de sua carreira na virada da nova década.

Assim como fizeram seus antecessores, *O cavaleiro inexistente* coloca grandes nomes históricos para contracenar com seus personagens fictícios. Dessa vez coube a Carlos Magno (742-814) contextualizar a narrativa medieval logo em seu primeiro parágrafo, esperado por seus paladinos para passá-los em revista. Como de costume, Calvino não demora a conferir aspectos humanos à figura que, por tantos séculos, foi mitificada: “Reina e guerreira, guerreira e reina, faz e desfaz, parecia um tanto envelhecido, desde a última vez que aqueles guerreiros o tinham visto” (CALVINO, 2014, p. 316, grifo nosso). Um pouco antes disso, os homens que o aguardavam também já revelavam suas fraquezas, ainda que bem disfarçadas: “Encontravam-se ali havia mais de três horas; fazia calor, era uma tarde de começo de verão, meio encoberta, nebulosa [...]. É provável que, naquela fila imóvel de cavaleiros, alguém já houvesse perdido os sentidos ou cochilasse” (CALVINO, 2014, p. 316).

Em contraste com essa franca humanização de todos os presentes, surge o protagonista da trama, Agilulfo, imune ao calor, ao cansaço e ao envelhecimento por não passar de uma imaculada armadura oca. Uma vez que, na Nota 1960, Calvino (2014, p. 16-17) admitiu manter-se focado para que sua escrita gerasse divertimento ao leitor, podemos considerar a inexistência do cavaleiro principal como o carro-chefe dessa fórmula. Ele nada mais é que uma paródia do herói que a literatura oficial muitas vezes pintou antes que surgisse o romance moderno e seus personagens problemáticos, vivenciadores dos mesmos anseios presentes no mundo real. Ao equiparar a epopeia, gênero da Antiguidade, e o romance, produto da Modernidade, Mikhail Bakhtin (2010, p. 423) descreve como se caracterizava o protagonista do primeiro: “ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heróico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim [...]. Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância”. À sua semelhança, Agilulfo não escondia sob

o metal que vestia nem suor, nem medo, tão pronto interiormente para uma batalha quanto aparentava aos outros. Contudo, essa composição deixou de ser compatível com o restante de seu universo no contexto de escrita de sua história. Explica Marilene Weinhardt (2011, p. 31), ainda no artigo sobre o romance histórico, presente no livro *Ficção histórica: teoria e crítica*:

A matéria do romance histórico é o passado, mas como tempo ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance não comporta heróis clássicos como protótipos de perfeição, mas seres humanos, com as limitações e fraquezas próprias de sua condição.

Agilulfo, entretanto, é de tal modo desprezado pelos demais paladinos que não se pode deixar de considerar sua configuração como caricata. O protagonista é uma clara ilustração da impossibilidade de haver grandes heróis na literatura mais recente. Aliás, é devido a essa condição que o personagem vive o maior conflito do indivíduo moderno, sua inadequação com o mundo (conforme Bakhtin, 2010, e Lukács, 2000, comentados no primeiro capítulo). Mas, naturalmente, não poderia caber ao perfeito cavaleiro a condução do enredo, uma vez que a ficção e a história passaram a compreender, a partir do século XX, a relevância dos muitos agentes comuns, imperfeitos e plurais na composição dos fatos, em oposição aos escassos nomes admirados e mitificados de outrora. Nesse entendimento, Calvino isentou da responsabilidade não apenas Agilulfo, mas também o escudeiro Gurdulu, que se opunha logicamente a ele por não ter percepção de sua existência individualizada. Ambos “não permitiam desenvolver uma história; eram simplesmente a enunciação do tema, que devia ser desenvolvido por outras personagens em que o ser e o não ser lutassem no interior da mesma pessoa” (CALVINO, 2014, p. 16). Personagens, essas, capazes de viver as contradições e incertezas reais do ser humano.

Surgem, assim, personagens como Rambaldo, o aspirante a cavaleiro que não se dá conta de suas limitações humanas ao inspirar-se na atuação perfeita de Agilulfo, e Torrismundo, o jovem que se agarra à misteriosa história de seus genitores na esperança de descobrir sua própria identidade. O principal percurso de autoconhecimento é feito por Bradamante, mulher que ignora as limitações sociais de seu gênero para fazer parte da Cavalaria. A despeito da atração que sua beleza despertava nos colegas de combate, os modos austeros e

precisos da paladina garantiam que seu espaço e seus interesses fossem respeitados por todos: “Nessa sua vontade de ser a mais esplendorosa no campo de batalha, mais que uma vaidade feminina exprimia um desafio contínuo aos paladinos, uma superioridade sobre eles, um orgulho” (CALVINO, 2014, p. 360-361). Diferente do protagonista, contudo, a guerreira não despertava hostilidade nos demais, pois, no fundo, era uma pessoa com tantas falhas e fraquezas quanto eles: “Por exemplo, se havia alguém desmazelado no exército da França, era ela” (CALVINO, 2014, p. 360).

A relevância da paladina no desenvolvimento de *O cavaleiro inexistente* enquanto ficção histórica não se limita às afrontas que faz às amarras sociais impostas em seu contexto. No encerramento da trama, a personagem torna-se a chave para o desdobramento da narrativa, quando sua identidade é assumida pela própria narradora. Teodora, a freira que se apresentou como contadora da história apenas no quarto capítulo do romance, em todo momento manteve-se tão distante de Bradamante quanto das outras figuras, sempre usando a voz em terceira pessoa. Após a revelação de serem as duas uma única pessoa, o leitor fica suspenso em uma reflexão sobre a autorreferencialidade da aventura, que é contada por quem a vivenciou, mas sob uma perspectiva observadora. Sem expressar qualquer constrangimento por haver dissimulado a todo instante seu envolvimento com os fatos, a religiosa demonstra a liberdade narrativa de transitar por verdades e mentiras. Mais que isso, manifesta a impossibilidade de se conter no registro verbal a experiência do passado, fato que já deixou de existir. Como define Vargas Llosa (2004, p. 14-15),

A vida real flui e não se detém, é incomensurável, um caos no qual cada história se mistura com todas as histórias, e por isso mesmo jamais começa nem termina. A vida da ficção é um simulacro, no qual aquela desordem vertiginosa se transforma em ordem: organização, causa e efeito, fim e princípio. [...] Se entre as palavras e os fatos existe uma distância, entre o tempo real e o da ficção existe um abismo.

Entretanto, essa desordem vertiginosa da vida real nem sempre é apaziguada pela literatura, que pode fazer o caminho inverso e abrangente desse delírio quando “engole o mundo e suas possíveis representações” (NASCIMENTO, 2011, p. 81). É o que acontece no momento em que a história do cavaleiro inexistente passa a ser emoldurada por um novo plano narrativo, da freira incumbida

de registrar aqueles fatos. Nele é descrito o ambiente de clausura de Teodora, além de seus julgamentos pessoais e suas digressões sobre a arte de narrar. Sobre esse artifício literário, o escritor francês André Gide foi o primeiro a usar o termo *mise en abyme*, na década de 1890, como afirma Dällenbach (1989, p. 7) em seu livro *The Mirror in the Text (O Espelho no Texto, tradução nossa)*. A figura da qual Gide partiu para iniciar sua reflexão sobre a autorreferencialidade de um texto foi a de um pequeno escudo que aparece no centro de um escudo maior. A significação foi emprestada da interpretação artística das gravuras de brasões de armas e escudos da heráldica, que considera o posicionamento centralizado de uma figura como representação de um abismo. Como bem observa o professor italiano Pier Paolo Argiolas (2012, p. 13-14), essa exata imagem é resgatada por Calvino ao descrever Agilulfo e seus acessórios:

No escudo, exibia-se um brasão entre duas fímbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros dois panejamentos tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma sequência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho (CALVINO, 2014, p. 318).

Em seu estudo sobre a *mise en abyme*, Lucien Dällenbach (1989) enumera três tipos de reduplicação da história: a simples, que encaixa uma estrutura dentro dela, a infinita, que encerra em si contínuos encaixes, e a paradoxal. Esta última é a forma como se organiza a narrativa de *O cavaleiro inexistente*: “o fragmento encaixado contém a obra que o inclui” (NASCIMENTO, 2011, p. 80). Não satisfeita com a incursão a que conduz o leitor nas subjetividades do ato narrativo, Teodora ata as pontas do enredo, explicando como veio a se tornar voluntariamente uma freira: “Um tanto galopo pelos campos de guerra entre duelos e amores, outro tanto me encerro nos conventos, meditando e escrevendo as histórias que me ocorrem, para tentar entendê-las” (CALVINO, 2014, p. 418-419). A estrutura do romance alcança ainda outra dimensão quando, no último capítulo, a narradora é surpreendida por Rambaldo, que esteve por tanto tempo à procura de Bradamante. Respondendo ao chamado do cavaleiro, Teodora desce às pressas de sua torre e declara abandonar o passado e o presente para se entregar ao futuro, representando a ideia do linguista Tzvetan Todorov (1969, p. 126): “A vertigem das

narrativas se torna angustiante; e nada escapa mais ao mundo narrativo, recobrando o conjunto da experiência”.

O que não podemos deixar de notar é que, apesar da estrutura da *mise en abyme* se precipitar na profundidade das representações, a narrativa de Teodora tem a particularidade de ser, simultaneamente, cíclica. Isso porque a jovem alterna continuamente sua vivência entre os campos abertos e a clausura: “Não me despeço nem da abadessa. Já me conhecem e sabem que depois das batalhas, abraços e enganos *retorno sempre* a este claustro” (CALVINO, 2014, p. 419, grifo nosso). A experiência tanto depende de uma reflexão posterior quanto o discurso necessita dos fatos supostamente ocorridos para neles se apoiar. Movimento semelhante é o que envolve a história e a ficção a partir do século XX, em constantes questionamentos “em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história” (HUTCHEON, 1991, p. 156).

O interessante no caso dessa ficção de Italo Calvino é a distância temporal exacerbada que a narradora tenta estabelecer entre o ambiente em que encontra-se e o tempo da história que conta. Mais de uma vez a freira assume um tom resignado enquanto realiza sua extenuante tarefa de escrever sobre Agilulfo, “recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga” (CALVINO, 2014, p. 392). Ela parece ser imune às emocionantes aventuras cavaleirescas que envolvem qualquer leitor e tudo que narra parece ser afastado por completo da vida religiosa que diz haver sempre vivido. No fim do enredo, contudo, o passado até então entendido como remoto se revela imediato àquele presente em que se encontra Teodora. Ela não finge apenas enquanto ficcionista, mas também enquanto historiadora, ao encobrir a proximidade que tem dos fatos e, desse modo, justificar o preenchimento de algumas lacunas com suposições:

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 de conversar com 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? [...] Agora Deus sabe como farei para contar-lhes a batalha, eu que das guerras, Deus nos livre, sempre fiquei afastada (CALVINO, 2014, p. 339).

A dissimulação de Teodora pode ser vista como uma tentativa de impedir que sua fala de narradora fosse influenciada pela subjetividade de sua participação na história. Talvez por esse motivo a freira renegasse sua antiga paixão por Agilulfo referindo-se a ele como uma figura histórica distante, ou disfarçasse o prazer que antes sentia nos duelos descrevendo as batalhas com tamanha aversão. Mas o desenvolvimento do romance apenas prova ser inútil a resistência do historiador em imprimir suas marcas pessoais no texto pretensamente científico, como conclui Barthes (1988, p. 155, grifo do autor): “o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, *imaginário*”. Apesar de desesperadamente reprimir a voz independente e aventureira de Bradamante, e justamente por essa causa, Teodora não pode evitar que seu discurso ecoasse outras convicções, recaindo em uma religiosidade hipócrita. Sua declaração moralista, “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” (CALVINO, 2014, p. 359), contrasta a todo instante com a descrição por ela mesma feita sobre sua primeira identidade, de “uma mulher [que] já se satisfiz com todos os homens existentes” (CALVINO, 2014, p. 363).

Calvino articula a subjetividade da narradora de tal forma que, por vezes, o discurso de Bradamante parece dominar o de Teodora, conferindo um tom escarnecedor à descrição da vida monacal, que denuncia a duplicidade: “excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada” (CALVINO, 2014, p. 339). Numa sequência de ritos religiosos que se intensifica em trabalhos físicos e termina nas maiores tragédias que podem ocorrer em sociedade, o trecho é a irreverente confissão de um conhecimento de mundo que não se esperaria de mulheres mantidas em reclusão. Em outra ocasião, é com uma cínica ingenuidade que a freira fala sobre a frequência com que “uma de nós, coitadinha, por inexperiência, fica grávida ou então, raptada por algum poderoso não temente a Deus, volta e nos conta tudo o que lhe fizeram” (CALVINO, 2014, p. 359). As alternâncias entre ideologias tão contrastantes são a constatação de que não existe uma verdade eterna, mas apenas uma autorreferência, conforme anuncia Hutcheon (1991, p. 58):

O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o “mundo”, um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior “real”. Mais uma vez, isso não nega que o passado “real” tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias.

O que se deve notar nos discursos históricos é a voz que se está pronunciando, a parcela sociocultural que se está representando. Assim, é gerada uma reflexão sobre a composição plural da história, que conta com a participação de comunidades e indivíduos dos mais diversos. Todos têm o direito de se pronunciar, direito que, por vezes, é garantido pela literatura: “há carências em que cabe à arte investir, e só a ela, porque pode indagar sobre verdades sem a expectativa de uma resposta conclusiva” (WEINHARDT, 2011, p. 51). Esse reconhecimento geral de participação no curso dos acontecimentos garante a humanização, possibilita “o existir como experiência histórica, [a] tomada de consciência de um povo até então tido como fora da história” (CALVINO, 2014, p. 16). Isso ganha corpo em um breve episódio do romance, quando os moradores de Curvaldia rompem “com o idílio social da Idade Média, como o período da cooperação pacífica de todas as classes, como a era do crescimento orgânico da cultura” (LUKÁCS, 2011, p. 41). Sem condições de pagarem os impostos aos cavaleiros da Santa Ordem após as magras colheitas, o povo teve de armar-se com foices e machados para defender-se da fúria dos cobradores. Adiantando uma compreensão que, segundo Lukács, se concretizaria apenas séculos depois, durante a Revolução Francesa, o grupo de camponeses tomou consciência de sua identidade ativa na história: “– Nem nós sabíamos nada, nem que éramos seres humanos, antes desta batalha... E agora parece que podemos... queremos... devemos fazer tudo... Mesmo que seja difícil...” (CALVINO, 2014, p. 408).

Torna-se justificável a ausência de uma indicação específica de tempo em *O cavaleiro inexistente*, diferente dos dois romances antecessores, que possibilitavam um reconhecimento da localização do enredo em determinada época. Aproximando-se da definição de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon, esse último livro ilustra o abismo da representação em que podem se perder o historiador e o ficcionista. Por fim, o caminho que escolhe é a aproximação com a literatura, e não com os fatos. Evitando qualquer menção a datas, cria um ambiente medieval generalizado, mais lendário que histórico, em que figuram o imperador Carlos Magno

e a Santa Ordem dos Cavaleiros do Graal, representantes de dois ciclos narrativos das antigas novelas de cavalaria. Assim também ocorrem as intertextualidades com Dom Quixote²⁴ e o poema épico *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto. Prova-se que a escrita nada mais é que uma espiral de diálogos com a vida e a arte.

²⁴ Sobre o diálogo estabelecido entre a obra-prima de Miguel de Cervantes e *O cavaleiro inexistente*, recomendamos nosso artigo “Paladinos e paródias: Agilulfo e Quixote”, publicado na revista Terra roxa e outras terras, v. 30, dez. 2015.

3 O INSÓLITO

O insólito, assim como o elemento histórico, desempenhou um papel de transgressão na literatura moderna, opondo-se à fiel representação da realidade factual defendida por correntes antecessoras, como o Realismo e o Naturalismo. Apesar de haver exercido função semelhante durante o Romantismo alemão dos anos de 1800, quando foi tema de contos e novelas em profusão, muitas de suas ramificações surgiram ou assumiram novos posicionamentos frente ao imaginário no século XX, menos afeito ao racionalismo, às afirmações absolutas e ao Positivismo. Conforme explica o professor Jaime Alazraki (1983, p. 29), essa condição relativista, aberta a múltiplas interpretações, era própria da narrativa contemporânea como um todo, detentora de um caráter experimentalista. O gênero em questão ganhou força por ser uma das formas que respondiam aos anseios dessa nova organização poética, que não se julgava mais capaz de apreender a realidade e, por isso, permitia-se criar um mundo próprio, de infinitas possibilidades.

“Insólito ficcional” é o nome escolhido, devido à presença frequente do termo em diversos estudos da área, pelo professor Flavio García (2014, p. 181) para se referir à manifestação de incoerências com as leis naturais na narrativa e abarcar o maravilhoso, o fantástico, o absurdo, o estranho e tantas outras classificações em um mesmo grupo. Conforme discorre o pesquisador, essas subdivisões são tratadas por alguns teóricos como gêneros literários e, por outros, como estratégias modais na construção textual. Qualquer que seja a perspectiva, surge, a partir da primeira metade do século XX, a necessidade de renovação dos métodos de análise. A razão disso foi um rompimento das barreiras antes tão delimitadas entre tais categorias, que lhes possibilitou o empréstimo de características umas das outras e tornou necessárias nomenclaturas que melhor descrevessem suas novas configurações, ainda bastante indefinidas.

Conforme expõe Remo Ceserani (2006, p. 56) em *O fantástico*, para o estudioso Lucio Lugnani, o maravilhoso, categoria insólita mais antiga, remete a uma extensa lista de gêneros literários de várias épocas e culturas e trabalha com o imaginário popular, criando um novo universo, de regras próprias. Para ilustrar sua recorrência por toda a história da literatura, a professora Irlemar Chiampi (1980, p. 49) lista como exemplos “*As mil e uma noites*, a *Ilíada*, a *Odisseia*, as canções de gesta, os *Edda* escandinavos, os *Nibelungen* germânicos, o *Romancero* espanhol,

etc.". Além disso, a teórica ressalta a importância do elemento maravilhoso na épica renascentista, na evocação de um passado mítico no Romantismo (como em *Lendas em prosa*, de Gustavo Adolfo Bécquer, e *A lenda dos séculos*, de Victor Hugo) e na sobre-realidade de *Os cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, durante o Realismo. Nessas produções, cujo aspecto é de sonho e encantamento, as intervenções de fatos e seres sobrenaturais são tratadas com naturalidade e contemplação pelos personagens:

a unidimensionalidade do conto maravilhoso não provoca emoções especiais no leitor: os prodígios se sucedem na busca-viagem do herói que, inchada de fantasias, afasta-se do natural. Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes viram sapos e vice-versa. [...] tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia* (CHIAMPI, 1980, p. 60).

No século XX, entretanto, essa forma de se lidar com o insólito na narrativa maravilhosa alterou-se, com maior ênfase na América Latina²⁵, originando uma nova categoria. Nos textos introdutórios de duas edições de sua novela *O reino deste mundo*, em 1949 e 1964, o cubano Alejo Carpentier observou as particularidades de um gênero próprio de seu continente, o real maravilhoso. Afastando-se do surrealismo que o inspirou, o autor confiou a essa literatura uma crítica ao imperialismo europeu e uma afirmação da identidade miscigenada americana, que assombra ou é admirada pelos estrangeiros (LUKAVSKÁ, 1991, p. 75). Para tanto, suas ambientações deixam de lado a indeterminação espaço-temporal (CHIAMPI, 1980, p. 60) que antes lhes permitia pertencerem a mundos exóticos, sobrenaturais, cujas regras naturais se diferem daquelas com as quais o expectador está habituado. Em vez disso, incluem na trama nomes, fatos e datas históricos, atenuando sua relação com mundos irreais.

A ambiguidade que se passou a observar no maravilhoso moderno, resultante do contraste entre o evento sobrenatural em um fundo verossímil, era antes compreendida como característica própria de outra categoria insólita, que até então àquela se opunha. Trata-se do fantástico, surgido entre os séculos XVIII e

²⁵ Essa produção latino-americana é fonte de grande inspiração para Italo Calvino por meio do autor argentino Jorge Luis Borges, que desenvolveu contos e ensaios imersos no insólito. Ambos participaram juntos de uma convenção sobre literatura fantástica realizada pela Universidade Internacional Menéndez Pelayo e pela editora Siruela, em Sevilha, Espanha, em 1984 (BARENGHI; FALCETTO, 2011, p. XXXVI).

XIX, que apresenta seres e acontecimentos resistentes às leis naturais retratadas em seu enredo, cujo ponto de referência é um “paradigma da realidade”²⁶ (LUGNANI *apud* CESERANI, 2006, p. 57). Apesar de haver sido refutada ou ampliada por outros teóricos, a definição de Tzvetan Todorov (2004), em *Introdução à Literatura Fantástica*, é a que talvez mais tenha conquistado visibilidade. Em sua teoria, o fantástico é geralmente um efeito passageiro, resultante da hesitação do leitor ao deparar-se com algo sobrenatural em uma narrativa que não permitia antever um afastamento da representação do mundo real. A estudiosa francesa Irène Bessière (2012, p. 307) reafirma a ideia de que o fantástico é identificado “pela justaposição e pelas contradições [...] das hesitações e das fraturas das convenções coletivas”, porém, em sua concepção, ele não se manifesta por meio de fenômenos metafísicos. Expressando as reflexões de cada época, sua finalidade seria gerar um:

confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Discordâncias à parte, ambos os teóricos admitem que, assim como o maravilhoso, o fantástico ortodoxo não poderia ser observado nas produções literárias do século XX. O motivo seria a dissipação da crença em verdades absolutas, substituídas por múltiplos pontos de vista socioculturais: deixou-se de haver um conceito definitivo de realidade como aquele do passado ao qual a ficção fantástica costumava se opor. Firmando-se no exemplo encontrado em *A Metamorfose* (1915) de Franz Kafka, Todorov (2004, p. 177) observou que aquilo que antes poderia ser visto como atormentador passa a ser tratado como inabitual, mas ainda assim possível. A essa nova formulação Alazraki dá o nome de neofantástico e diz que “transcende a lógica da causalidade para instituir uma lógica da ambiguidade e da indefinição”²⁷ (ALAZRAKI, 1983, p. 35, tradução nossa). A narrativa não introduz o leitor a uma atmosfera de suspense até surpreendê-lo com

²⁶ Para Ceserani (2006, p. 56), o fato de Lugnani trabalhar com um *paradigma de realidade* em vez de uma realidade absoluta, fosse ela natural ou sobrenatural, é o que torna sua análise mais sutil e flexível que as de Todorov e outros teóricos, com as quais mantém sintonia. A expressão se referiria a “um elemento também ele cultural e convencional”.

²⁷ “transciende la lógica de la causalidad para instituir una lógica de la ambigüedad y la indefinición”.

um fato sobrenatural, como frequentemente fazia antes; em vez disso, cria imagens incoerentes que podem ser interpretadas de diversas maneiras. A singularidade dessa experiência de leitura rompe paradigmas até então incontestáveis e reinventa o mundo “a partir de uma nova linguagem, a partir de uma transgressão dos nomes das coisas”²⁸ (ALAZRAKI, 1983, p. 44, tradução nossa).

No livro *A banalização do insólito*, Flavio García (2007) e pesquisadores da UERJ por ele orientados analisam a atenuação das barreiras entre maravilhoso e fantástico em textos publicados a partir da primeira metade do século XX, incluindo os de um representante brasileiro, Murilo Rubião. Mesmo pertencendo a ambientações bastante aproximadas das leis naturais e das convenções sociais, os personagens dessas narrativas não manifestavam admiração ou temor ao se depararem com algo inesperado, característica que levou os acadêmicos a se questionarem a respeito de um novo gênero, por eles nomeado de insólito banalizado.

Em um dos artigos pertencentes ao livro organizado por García, “As (des)fronteiras do insólito na literatura”, a doutoranda Angélica Batista declara serem duas as formas como os personagens podem lidar banalmente com um acontecimento destoante da realidade. A apatia é a reação que impera em alguns dos enredos e pode incitar o leitor a reagir de maneira contrária, assumindo uma postura autocrítica perante seu próprio comodismo. Em outras ficções, os fatos incomuns geram apenas uma “fascinação superficial” (BATISTA, 2007, p. 60) e adequam-se à ordem pré-estabelecida das coisas, normalizando-se. Seus observadores “equacionam esse acontecimento de forma que seja benéfico à comunidade e o insólito acaba por se inserir no cotidiano de forma funcional” (BATISTA, 2007, p. 58). Apesar de não terem controle sobre os elementos sobrenaturais, os personagens os tratam com naturalidade e aprendem a manipulá-los a seu favor, atitudes que podem inspirar o leitor em sua relação com o curso da história, igualmente imprevisível, porém passível de adaptação.

Por essa breve apresentação das transformações do insólito na literatura do século XX, podemos compreender que, tal como a ficção histórica, os textos que trabalham com elementos sobrenaturais souberam aliar a liberdade artística que já usufruíam a um papel social. Assim como o realismo maravilhoso

²⁸ “lo neo-fantástico es un intento de reinventarlo a partir de un lenguaje nuevo, a partir de una transgresión de los nombres de las cosas”.

americano contribuiu para a afirmação de uma identidade própria e da valorização da cultura na América Latina, em especial nos países hispânicos, o insólito banalizado viabilizou reflexões sobre a posição do indivíduo na comunidade e sua atuação na história. Outra categoria que assume uma função conscientizadora é o realismo mágico²⁹, cujo primeiro teórico literário foi Massimo Bontempelli. Longe de tratar as imagens que contrastavam com as leis naturais como forma de escapismo da realidade, o autor italiano entende os mitos como uma necessidade inerente do ser humano. Sua observação, consoante com a de Georg Lukács (2000) anteriormente mencionada, é de que a Antiguidade encerrou consigo as condições necessárias para a criação de mitologias (e, conseqüentemente, epopeias), uma vez que os questionamentos passaram a ser respondidos pela objetividade da ciência e as suposições e tradições orais perderam credibilidade. Torna-se, então, missão da literatura suprir a falta de representação dos anseios pessoais na modernidade:

Em suma, de acordo com Bontempelli o escritor deve ser um tanto intérprete de seu próprio tempo, de seus desejos e de seus tormentos mais secretos, que ele é capaz de expressar na forma de mitos. Em outras palavras, o artista é uma pessoa sensível que recolhe e interpreta os mitos, os quais, no entanto, apenas servem como uma inspiração fundamental, enriquecida e reelaborada pela própria invenção do autor³⁰ (MIŽIČOVÁ, 2011, p. 24, tradução nossa).

Qualquer que seja o tema abordado por essas ficções, o que nota-se é que as novas formulações do século XX não problematizam o caso inexplicável em si, fazendo dele o centro do enredo, como antes. Revelando-o logo de início, dispensando uma atmosfera de suspense que gradativamente aumentaria a tensão, essas narrativas inicialmente aparentam relacionar-se com o insólito da mesma maneira como fazia o maravilhoso em sua primeira forma, sem levantar qualquer questionamento, tratando-o como se concordasse com a verossimilhança daquele universo fictício. A primeira diferenciação com o maravilhoso é que os personagens dessa nova narrativa precisam adaptar-se ao elemento inesperado (TODOROV,

²⁹ A descrição do gênero feita por Bontempelli permite a compreensão do realismo maravilhoso latino-americano como parte do realismo mágico europeu. Contudo, Carpentier e Chiampi são enfáticos ao diferenciar as duas categorias, argumentando que a literatura na América presta um auxílio específico na definição identitária local.

³⁰ “Insomma, secondo Bontempelli lo scrittor dovrebbe essere piuttosto l’interprete del proprio tempo, dei suoi desideri e dei suoi tormenti più nascosti, che egli riesce ad esprimere nella forma dei miti. In altre parole, l’artista è una persona sensibile che raccoglie e interpreta i miti, i quali però servono solo come un’ispirazione fondamentale che viene arricchita e rielaborata dalla propria invenzione dell’autore”.

2004, p. 179). Pouco a pouco, o insólito assimila-se ao ambiente, que mostra-se cada vez mais condizente com um paradigma de realidade objetiva. Com isso, a ficção interrompe o diálogo estabelecido com o maravilhoso para aproximar-se da forma inicial do fantástico, no século XIX, que inseria o sobrenatural em um cenário familiar ao leitor. Desse modo, tais produções intentam unir à estética criativa do insólito a preocupação com os acontecimentos reais, externos à literatura.

Nada inclinado a definir categoricamente sua obra, Italo Calvino assume essa mesma postura de estar mais interessado na “*ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal (CALVINO, 2006a, p. 257, grifo do autor), conforme declarou na enquete “Definições de territórios: o fantástico”, respondida ao jornal francês *Le Monde* e inserida na coletânea *Assunto encerrado*. A ideia completa-se em outra entrevista, “Situação 1978”, dessa vez publicada pelo periódico *Paese Sera* e inserida em *Um eremita em Paris*, quando, ao explicar sobre a busca da harmonia em seus escritos, volta a utilizar a imagem do cristal:

o fantástico para mim é o oposto do arbitrário: um caminho para alcançar o universal da representação mítica. Tenho de construir objetos que existam por si, coisas como cristais, que respondem a uma racionalidade impessoal. E, para que o resultado seja “natural”, tenho de recorrer ao artifício extremo (CALVINO, 2006e, p. 160).

Por maior apreciador que fosse do conceito de literatura como jogo, aplicando o cálculo e a geometria em seus escritos mesmo antes de integrar-se ao OuLiPo, Calvino sempre manteve-se ligado aos questionamentos da humanidade, acreditando numa “consciência de responsabilidade para com o universo” (CALVINO, 2006e, p. 159). Seu desejo de despertar no leitor essa mesma consciência é o que faz Alfonso Berardinelli (1999) descrever sua produção como moralista e pedagogizante. No artigo, denominado “Calvino moralista”, o crítico italiano interpreta o insólito das narrativas de Calvino como artifício para fugir de um contexto político e cultural que o desagradava. A distância tomada por sua literatura para observar o mundo ao seu redor não seria nada mais que uma forma de impor-se sobre a realidade (BERARDINELLI, 1999, p. 110) e fazer uma análise fria e impessoal dela. As declarações do próprio autor podem ter inspirado essa interpretação, visto que identificava-se com a escrita desesperançosa, embora

nunca debochante, de Ludovico Ariosto sobre os episódios e a mentalidade de seu tempo, segundo conta na conferência “Três correntes do romance italiano de hoje” (CALVINO, 2006d, p. 70). Contudo, em “Situação 1978”, Calvino (2006e, p. 158) declarava que “escrever só tem sentido se tivermos um problema a ser resolvido”, motivo pelo qual as imagens insólitas por ele criadas não podem ser entendidas como evasão, “pecado capital para um escritor de fé comunista”³¹ (SERRA, 2011, p. 6, tradução nossa). Afinal, foi com Ariosto que ele aprendeu:

como a inteligência vive também, e sobretudo, de fantasia, de ironia, de esmero formal; como nenhum desses dotes tem por finalidade a si próprio, mas como podem passar a integrar uma concepção do mundo, servir para melhor avaliar virtudes e vícios humanos (CALVINO, 2006d, p. 71).

3.1 Os duplos de um visconde

Como dissemos no primeiro capítulo, toda a produção de Italo Calvino é marcada pela brevidade da escrita. No caso de *Os nossos antepassados*, isso se dá por meio de períodos curtos, cenários não descritos além do necessário, falas nunca demasiadamente longas e personagens cuja subjetividade é quase inescrutável. A economia de vocábulos demanda uma calculada precisão daquilo que compõe a narrativa e a aproxima da temática insólita por remeter às antigas histórias orais, pertencentes a épocas em que havia maior disposição para acreditar-se na magia dos fenômenos ainda não explicados pela ciência. No estudo “O narrador”, anteriormente citado, Walter Benjamin distingue narrativa e romance, restringindo a primeira às formas textuais que, segundo ele, começaram a morrer com a entrada do período moderno, época de surgimento do gênero romanesco. É o teórico que relaciona oralidade e as remotas narrativas à concisão de uma história:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à inclinação de recontá-la um dia (BENJAMIN, 1985b, p. 204).

³¹ “Significava andare inevitabilmente incontro all'accusa di 'evasione', peccato capitale per uno scrittore di fede comunista”.

No que diz respeito à apresentação dos personagens, o que pode ser inicialmente entendido como uma descrição superficial resultante da narrativa ágil carrega um significado ainda mais complexo. Trata-se de outro diálogo dos três livros com o insólito, condizente com o que Ceserani (2006, p. 83) observa na estrutura típica do conto fantástico: “Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo”. Nas ficções do século XX, essa construção se fez ainda mais notável, uma vez que o sujeito, e não mais o elemento sobrenatural, tornou-se o centro da narrativa (BATISTA, 2007, p. 57). Em alguns casos, aliás, o incomum chega a configurar-se no protagonista: “Daí resulta que o leitor, se se identifica com a personagem, exclui-se a si mesmo do real” (TODOROV, 2004, p. 182). Desse modo organiza-se a trilogia calviniana, como pode-se notar instantaneamente em seus títulos: os personagens centrais são o foco do enredo, ao mesmo tempo que, e justamente por isso, possuem uma peculiaridade física e/ou comportamental.

O resultado é a aproximação com os contos fantásticos, dos quais emergem “personalidades duplas, laceradas, divididas, fragmentadas e personagens que não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos” (CESERANI, 2006, p. 92). Em *O visconde partido ao meio*, essa problemática ilustra-se por meio da duplicidade, tema recorrente na literatura que chamou a atenção de muitos românticos do século XIX, principalmente os autores do fantástico. Assim como nos textos dessa época, o que se buscou na ficção de Italo Calvino foi a representação de uma subjetividade dividida, um indivíduo em crise consigo mesmo, em uma jornada de autoconhecimento. Apesar de, nesse caso, a imagem ser criada a partir da característica insólita de uma bipartição física, vale salientarmos que o duplo também pode manifestar-se na figura de gêmeos e sócias, sem que abale o paradigma de realidade retratado no texto. Porém, uma trama dessa forma perde o caráter introspectivo que encontramos em nosso objeto de estudo, pois gira em torno do encontro com uma identidade autônoma diversa, o outro, que coloca em risco a sensação de pertencimento exclusivo do sujeito em seu meio social.

Aqui, mais uma vez Calvino transforma o distanciamento em algo positivo, nesse caso necessário para uma melhor percepção do indivíduo sobre si mesmo. Cada lado de Medardo pôde, com a separação, observar o outro sob uma

perspectiva externa, afastada, e, portanto, ampliada. Contudo, seu processo de autoconhecimento se diferiu do usual, geralmente desconfortável por exigir que o sujeito assumira não apenas os sentimentos socialmente aprovados, mas também aqueles condenatórios reprimidos. Isso não acontece em *O visconde partido ao meio*, porque nenhuma das partes se sobrepõe à outra. Apesar de O Bom entrar em cena anos depois de O Mesquinho, já que regressou para Terralba a pé e foi praticando o bem durante a viagem (CALVINO, 2014, p. 71), ambos surgiram de um único corpo ferido, numa mesma ocasião. Evita-se, assim, um dos conflitos mais presentes na tradição literária do duplo, o temor de que, entre o “eu” e o “outro”, aquele não seja o original, mas a cópia deste (ROSSET, 2008, p. 88-89). Não se apresenta na trama um Medardo e seu duplo, mas sim dois duplos que se opõem entre si e se completam. Antes de o protagonista ser bipartido, seus pensamentos e emoções não manifestavam contradição e coexistiam neutros:

No coração não guardava nem nostalgia, nem dúvidas, nem apreensão. Para ele as coisas ainda eram inteiras e indiscutíveis, e assim era ele próprio. Se tivesse podido prever a terrível sorte que o aguardava, talvez também a tivesse considerado natural e acabada, mesmo em toda a sua dor. [...] 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, 2014, p. 24).

Medardo vivia a primeira juventude, “idade em que os sentimentos se misturam todos num ímpeto confuso, ainda não separados em bem e mal” (CALVINO, 2014, p. 20). Se, por um lado, não possuía uma razão nobre que o motivasse a participar da batalha, por outro sequer questionava sua presença ali. Toda inexperiência do personagem se demonstra em uma ação, o ataque frontal que fez a um canhão inimigo e resultou em sua bipartição. Do acontecimento cruamente próximo da realidade é introduzido o insólito no texto: o que deveria ter lhe tirado a vida acabou por torná-la duplicada. Em crenças antigas de diversas culturas, o duplo, representado pela sombra ou pelo reflexo do sujeito, esteve ligado à morte, ora se revelando protetor, ora pressagiando mazelas, conforme o estudo do psicólogo austríaco Otto Rank (2013) sobre o tema. Ele teria surgido justamente para ajudar o indivíduo a enfrentar o medo do falecimento, apresentando-se como sua parcela imortal, sua alma.

Além de ser poupado da morte, graças à curiosidade dos médicos do exército por sua metade direita e à compaixão de dois eremitas pela esquerda, o

visconde dividido encontrou a direção da sabedoria ao tomar consciência da incompletude. Esse segundo benefício ocasionado pelo ferimento foi notado não apenas pelo otimista O Bom, como também pela parte má, cujo desejo era de “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” (CALVINO, 2014, p. 54). A diferença foi a reação de cada um frente a esse ideal. Enquanto O Mesquinho resolvia dar seu próprio jeito na natureza, partindo em dois todo ser vivo com que se deparava, a metade bondosa acreditava que cada indivíduo já era fragmentado, bastando apenas que compreendesse isso para se tornar sensível a “todas as mutilações e as faltas do mundo” (CALVINO, 2014, p. 72). De qualquer modo, ambos exprimiram no plano exterior, no outro, o entendimento que desenvolveram dentro de si, talvez por saberem que uma parte deles mesmos, capaz de completá-los, se encontrava ali, no mundo externo.

Nos meados do século XX em que Calvino escreveu *O visconde partido ao meio*, as ideias de Sigmund Freud estavam no auge de sua popularidade. Em um de seus trabalhos, o criador da Psicanálise discorre sobre um sentimento que está intimamente ligado ao conceito de duplicidade, o “estranho” ou “inquietante” (no original alemão, “*unheimlich*”). Prova disso é que o conto fantástico analisado nesse estudo, “O Homem de Areia” (1817), foi escrito por E. T. A. Hoffmann, o “criador clássico do duplo”, segundo Otto Rank (2013, p. 19). Na apresentação que Italo Calvino faz dessa narrativa em sua compilação de *Contos fantásticos do século XIX (Racconti fantastici dell’ Ottocento, 1983)*, observa: “A descoberta do inconsciente ocorre precisamente aqui, na literatura romântica fantástica, quase cem anos antes que lhe seja dada uma definição teórica” (CALVINO, 2004, p. 49). Pouco antes, o próprio tratado freudiano havia sido citado em seu texto.

A relação do termo freudiano com o tema do duplo está no fato de, a partir da definição de “*unheimlich*”, o estranho abarcar significados bastante conflitantes entre si, como a segurança do privado e o místico obscuro: “por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista” (FREUD, 2006, p. 242-243). Seria, portanto, como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 2006, p. 238). Assustador porque perde a denotação de intimidade confortável e torna-se uma ameaça ao estabelecer contato com o exterior, gerando no indivíduo o

sentimento de exposição e vulnerabilidade. Apesar de não causar o efeito de suspense e terror, é notável a presença desse conceito na narrativa calviniana, em especial no momento em que O Bom vai à casa de sua antiga ama. Ao receber repreensões da velha Sebastiana pelas más ações de O Mesquinho, o visitante depara-se com o paradoxo de não haver cometido qualquer delito e, contudo, saber que uma parte de si mesmo é a culpada:

- E por que cortou a cabeça do galo da avó Bigin, coitadinha, que só tinha aquele? Grande como é, apronta cada uma...
- Mas por que está me dizendo isso? Sabe que não fui eu...
- Essa é boa! Então vamos escutar: quem foi?
- Eu. Mas...
- Ah! Está vendo?
- Mas não eu que...
- Eh, por estar velha pensa que fiquei também caduca? Quando ouço contar alguma malandragem logo percebo que é uma das suas. E digo comigo mesma: seria capaz de jurar que aí tem o dedo de Medardo...
- Mas sempre se engana...!
- Enganar-me, eu?... Vocês, jovens, dizem a nós, velhos, que nos enganamos... E vocês?
- [...]
- Esse não era eu...
- Como não? Se todos dizem: é sempre ele, o visconde! (CALVINO, 2014, p. 84).

A indignação de O Bom não se deve apenas às injustas acusações sofridas, ou à impossibilidade de defender-se devidamente, mas ao fato de se tratarem de atos que jamais cogitaria praticar, tão distantes que eram de seus princípios. O filósofo francês Clément Rosset (2008, p. 90) discorre sobre essa fusão de semelhança e oposição apoiando-se na figura do espelho, esse objeto que “é enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo”. *O visconde partido ao meio* consegue representar essa formulação de maneira perfeita. Nele, é possível observarmos essa circunstância nos âmbitos físico e psicológico. Enquanto metades de um único Medardo, o corpo de um duplo é simetricamente oposto ao do outro. Quanto à personalidade, cabe a O Mesquinho, a metade direita, todo sentimento egoísta, frio e mau, enquanto é inerente a O Bom a complacência, a imparcialidade, o sacrifício em favor de outrem, a sensibilidade à beleza das artes e da natureza.

Em seu artigo “Um périplo pelo território duplo”, O professor Adilson dos Santos (2009, p. 71) denomina esse tipo de representação de “duplo negativo”, quando não há “semelhança no sentir, pensar e agir” e apresentam-se “caracteres próprios diametralmente opostos”. Essa caracterização alcança seu ápice nos episódios em que uma metade anula os feitos da outra e, em vez de suscitar animosidade entre eles, torna-se artifício de humor. A confusão causada pela semelhança dos meio-viscondes remete a uma tradição que se inicia em produções gregas da Antiguidade, retomadas nas comédias romanas de Plauto, entre o terceiro e o segundo séculos antes de Cristo. Por meio desses textos, cujos demais personagens sempre eram ludibriados por gêmeos idênticos que invertiam suas identidades, os duplos de Medardo novamente podem ser associados a um relacionamento fraterno. Reproduzindo a comicidade típica de seus antecessores literários, *O visconde partido ao meio* narra a confusão que tomou conta de toda a Terralba antes de as pessoas compreenderem que conviviam com ambas, e não apenas uma metade de Medardo. Como, inicialmente, conheciam apenas O Mesquinho, que destruía plantações, rasgava pequenos animais ao meio, sequestrava crianças e causava avalanches de pedras, pensavam que ele vinha apresentando incoerentes momentos de altruísmo e o tratavam com desconfiança, tentando adivinhar, a cada instante, em que estado de ânimo encontrava-se o visconde.

Outra situação geradora de riso é a posterior rejeição de O Bom em Terralba e seus arredores. A razão disso foi sua insatisfação com a bondade contida nos serviços que prestava aos conterrâneos, sentimento que o motivou a espalhar a prática do bem e tentar convencer a todos. Desse modo, dedicava seu tempo a lhes ensinar valores morais, avaliá-los e repreendê-los pelas faltas cometidas: “Com aquela exígua figura rígida numa perna só, vestida de negro, cerimoniosa e distribuindo regras, ninguém podia fazer o que lhe apetecia sem ser recriminado em praça pública, suscitando malignidade e despeito” (CALVINO, 2014, p. 85). Todos passaram a detestá-lo e, por vezes, a considerá-lo pior que O Mesquinho, por insistir em lhes privar das pequenas alegrias que aliviavam os fardos de doenças e trabalho exaustivo. Nem mesmo a querida Pamela era poupada das exigências de um elevado padrão moral: “- Fazer boas ações juntos é a única maneira de nos amarmos” (CALVINO, 2014, p. 73). Ao expurgar de si toda a maldade, O Bom perdeu, junto com as fraquezas, sua natureza humana. Dessa forma, jamais poderia

esperar que lhe fosse reservado um lugar junto às demais pessoas, que se sentiam desconfortáveis com as inalcançáveis metas de altruísmo por ele estabelecidas.

Vale lembrarmos que as reações de assombro e desprezo de toda Terralba com relação aos meio-viscondes estavam voltadas à rigidez de suas personalidades, e não à sua condição sobrenatural; esta, por sua vez, é tratada como uma cicatriz de guerra comum. O insólito, portanto, se manifesta do modo que se tornou comum nas produções do século XX, sem causar espanto nos personagens, mesmo que estes pertencessem a um ambiente de realidade factual. Sobre isso, a propósito, a distância temporal do enredo é tamanha e as referências históricas são tão sutis que um leitor desatento pode ignorar as pistas fornecidas e entender a ambientação como pertencente à forma pura do maravilhoso. Não há menções explícitas de sua localização temporal, a não ser a pista dada com o nome do capitão James Cook. Caso lido sob esse viés maravilhoso, há necessidade de se comentar sobre a falta de interesse e surpresa das pessoas frente ao incomum, uma vez que são outras as leis naturais que regem o gênero literário em questão.

Sofrendo com o amor desequilibrado que recebe de ambas as metades, é Pamela quem desenvolve um plano para tornar Medardo novamente uma unidade. Aceitando a proposta de casamento de cada duplo, a jovem pastora forçou o encontro de O Mesquinho e O Bom que se adiava por toda a trama. A alternância do foco do narrador sobre eles é, aliás, uma demonstração da geometria da escrita calviniana, que também manifesta-se na oposição entre o cenário bélico inicial, no qual ocorreu a divisão do protagonista, e a cena matrimonial que emoldura a restauração da unidade do personagem no final do enredo. Ainda outra correspondência se faz com o começo e o fim da trama: o prevalecimento da vida sobre a morte. As metades separadas pelo tiro de canhão posteriormente se enfrentam em um duelo e, fazendo jus à simetria de seus corpos e aos cálculos precisos do carpinteiro Pedroprego, atingem-se mutuamente com as espadas, no mesmo local do primeiro ferimento. Sem perder tempo, o dr. Trelawney costurou as duas partes, devolvendo ao visconde o sentimento de completude, dessa vez legítimo, após sua jornada de amadurecimento. Ainda sobre o duelo, no instante em que foi dado o sinal para que se principiasse, a natureza deu sinais de inquietação:

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, 2014, p. 91).

O encadeamento de imagens motivado pelo enfrentamento de Medardo consigo mesmo corresponde a uma característica que Irlemar Chiampi (1980, p. 60) observa no realismo maravilhoso. Segundo a professora, a relação entre causa e efeito dos fatos é explícita na narrativa realista, questionada na fantástica e ausente na maravilhosa. Entretanto, no gênero por ela estudado a causalidade é restabelecida, não-conflitiva e, principalmente, pulverizada por todo o enredo, sem uma presença pontual. Apesar de a cena no bosque por nós destacada acontecer no exato instante em que o duelo das metades iniciou-se, ou seja, dentro de uma sequência narrativa, nem por isso destoia da proposta de “descontinuidade entre causa e efeito” de Chiampi. Isso porque é evidente a falta de uma explicação lógica entre o conflito dos meio-viscondes e a reação da natureza: um evento insólito provocou vários outros fatos sobrenaturais. Ainda assim, não se pode negar a conexão mantida por esses incidentes, todos simbolizando a luta do ser com seu próprio interior e seus instintos mais profundos. É o indício de haver uma lei mágica que impera sobre esse universo ficcional e que garante a coexistência dos elementos contraditórios, resgatando uma “imagem orgânica do mundo” (CHIAMPI, 1980, p. 61).

Outro aspecto do realismo maravilhoso que podemos encontrar neste e nos próximos livros da trilogia calviniana é a busca de inspiração não apenas no folclore regional, mas também no conhecimento enciclopédico de literatura do autor, como se dá na produção de Alejo Carpentier (LUKAVSKÁ, 1991, p. 73). Ao revezar o protagonismo dos duplos na trama, *O visconde partido ao meio* interage com a novela gótica de Robert Louis Stevenson, *O médico e o monstro* (1886). Nela, o dr. Henry Jekyll recorre a uma droga para separar suas duas personalidades e passa a ser dominado por apenas uma delas de cada vez. A metade amoral, denominada Edward Hyde e reprimida anteriormente, passou a modificar até mesmo sua aparência física quando aflorada, conferindo-lhe um aspecto menos agradável e mais ameaçador. As aproximações com a história de

Calvino também se dão pelo ângulo em que se baseia a divisão, a dicotomia bem e mal.

O diálogo mais evidentemente estabelecido é, porém, com *Os elixires do diabo* (1815), de Hoffmann. Na novela, o protagonista, também chamado Medardo, encontra o duplo em seu meio-irmão Victor, que revela seu lado instintivo e propenso à loucura. Por sua condição de monge capuchinho, Medardo procura abstrair-se dos desejos terrenos e purificar-se; contudo, por ter sido concebido num ato herege, carrega o fardo do impulso sensual, homicida e insano. Sobre essa história, explica Nicole Fernandez Bravo (2000, p. 273): “Duas tendências se combatem em Medardo: de um lado, a aspiração ao bem, que [...] o faz ‘renascer’, para escolher a vida mansa e retirada de um convento; de outro, a busca da satisfação imediata dos desejos profanadores”. Bastante semelhante ao conflito do personagem calviniano, a tal ponto que as próprias tramas podem ser consideradas duplos uma da outra.

3.2 Nas árvores do maravilhoso

Apesar de não enveredar-se pelo tema do duplo, *O barão nas árvores* também demonstra como a alteridade, o relacionar-se com um outro, é essencial na formação da identidade de um sujeito. Isso ecoa o contexto de Italo Calvino, “uma época de reflexão sobre o papel que podemos ter no movimento histórico, enquanto novas esperanças e novas amarguras se alternam” (CALVINO, 2014, p. 12). Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o autor deixou-se contagiar por esse espírito e oscilou entre a veia realista e a insólita enquanto buscava um estilo de escrita pessoal satisfatório na exigência que ele próprio se impunha de fazer uma literatura politicamente conscientizadora (SERRA, 2011). O jovem Cosme Rondó pode ser entendido, então, como seu *alter ego*³², por igualmente procurar o equilíbrio entre viver a liberdade no topo das árvores e oferecer constante orientação prática e intelectual à comunidade a que pertencia.

³² O termo psicanalítico é composto por duas palavras em latim, que correspondem, respectivamente, a “outro” e “eu”. Ao explicar seu significado, o psicanalista David E. Zimmerman (2012, p. 54) relaciona-o ao tema do duplo: “A expressão *alter ego* foi cunhada por Freud com o propósito de conceituar muitas das coisas que estão no ego de uma determinada pessoa, as quais podem ser transferidas para uma outra, que passa a funcionar como se fosse um ‘duplo’ da primeira”. Cosme Rondó seria um dos duplos de Italo Calvino encontrados em sua produção literária.

A busca por esse equilíbrio manifesta-se de maneira bastante inusitada, na figura de um menino de doze anos que sobe em uma árvore e promete nunca mais tocar o solo. Diferente dos outros dois romances da trilogia, neste, o insólito não desafia as leis da natureza, apresentando uma ideia que, apesar de incomum, é possível. Como que para demonstrar essa possibilidade, ou ao menos descartar a hipótese de tratar-se de um universo maravilhoso, cujas circunstâncias adequam-se magicamente e facilitam a realização de tarefas improváveis, são descritas em pormenor as dificuldades enfrentadas pelo protagonista para se adaptar à nova vida. Assim como Umberto Eco (1994, p. 85) conclui sobre a escrita de Kafka em *A Metamorfose*, a narrativa detalhada da solução de problemas que poderiam ser inferidos pelo leitor sacia sua curiosidade. Torna-se mais fácil a aceitação do que propõe a ficção, por mais singular que seja, pela simples sobreposição da história inverossímil a um ambiente verossímil:

Para a noite Cosme descobrira o sistema do odre de peles; nada de tendas ou cabanas: um odre com peles na parte interna, dependurado num galho. Escorregava dentro, desaparecia e dormia encolhido como uma criança. [...]

Havia um riacho que numa ribanceira caía em cascata, e lá perto um carvalho erguia seus altos ramos. Cosme, com um pedaço de casca de álamo, dois metros de largura, fizera uma espécie de bica, que transportava a água de cascata aos galhos do carvalho, e assim podia beber e lavar-se. [...]

Um dia descobrimos que bebia leite fresco todas as manhãs; fizera amizade com uma cabra, que trepava numa forquilha de oliveira, um lugar fácil, a dois palmos do chão, ela nem precisava subir, apoiava-se com as patas de trás, e assim, descendo com uma vasilha, ele a ordenhava do galho (CALVINO, 2014, p. 164-166).

Por todo o primeiro capítulo, que recebe uma especificação temporal de dia, mês e ano, pode-se acreditar que *O barão nas árvores* jamais abrirá mão de sua verossimilhança com a realidade objetiva. A fuga de Cosme para os ramos do grande carvalho parece não passar de um protesto infantil contra a sopa de *escargots* e todas as outras desagradáveis refeições preparadas pela irmã. O que muda essa perspectiva e dá sinais do extraordinário é a última frase do trecho, o comentário do narrador após a declaração do protagonista de que nunca mais desceria: “E manteve a palavra” (CALVINO, 2014, p. 106). O insólito, aqui, não se realiza com um menino que foge de casa e dispõe-se a morar no topo das árvores, decisão que crianças tomam com muita frequência. O surpreendente é a confirmação, a cada página da trama, de que o protagonista conseguiu cumprir sua

palavra, resistindo às intempéries, às dificuldades práticas do dia a dia, a possíveis mudanças de perspectiva, à atenuação de sua mobilidade pelos galhos conforme envelhecia, enfim, à passagem de anos e décadas. A maravilha dessa sua decisão confirma-se e intensifica-se a cada capítulo, principalmente depois que Cosme torna-se um adulto e recebe do pai o título de barão, pois supostamente deveria preocupar-se em se tornar uma figura de respeito na sociedade – tarefa difícil na posição excêntrica em que ele se encontrava.

Ao sugerir um novo conceito de realismo mágico, que em três subcategorias (metafísica, antropológica e ontológica) dessem conta das diversas definições existentes, o pesquisador guatemalense William Spindler (1993) indicou onde se encaixaria a narrativa aqui averiguada. Pela ausência de elementos sobrenaturais na narrativa, a história de Cosme Rondó pertenceria ao realismo mágico metafísico, mais próximo das teorizações europeias que das latino-americanas. Ainda que deixando de lado o tom melancólico recorrente nas pinturas e nos romances vinculados a essa classificação, a ficção calviniana nela se enquadraria por fazer uso de um acontecimento estranho, porém aceitável no mundo real, e manipular a construção do texto para que ele pareça mágico. Talvez a maior ferramenta de Calvino para alcançar esse efeito seja a introdução de outros habitantes de árvores, que reagem às peculiares circunstâncias de maneira oposta à do protagonista. O grupo de nobres espanhóis desabrigados mantiveram todas as afetações de sua antiga vida na corte, usando roupas tão desconfortáveis e equilibrando tanta mobília sobre os galhos que formavam uma imagem cômica da recusa à nova situação:

Alguns apontavam binóculos de marinheiro (um deles possuía o grau de almirante) que talvez só servissem para se olharem entre si de uma árvore para outra, dar largas à curiosidade e fazer fofocas. As senhoras e senhoritas sentavam-se todas em almofadas bordadas por elas próprias, trançando agulhas (eram as únicas pessoas de algum modo ocupadas) ou então acariciando grandes gatos. Gatos não faltavam naquelas árvores, bem como pássaros, estes em gaiolas [...], excetuando algumas pombas livres que vinham pousar nas mãos das donzelas, e eram tristemente acariciadas.

Nessas espécies de salões arbóreos Cosme era recebido com hospitaleira austeridade. Ofereciam-lhe café, em seguida punham-se a falar dos palácios que haviam abandonado em Sevilha [...] (CALVINO, 2014, p. 223).

Suas atitudes, tão enraizadas nas convenções sociais, remetem à cultura ocidental, familiar ao leitor, em contraste com os hábitos incomuns de Cosme. Tentando colocar sobre os ramos das árvores tantos elementos cotidianos, chegando ao cúmulo de usar pássaros engaiolados para enfeitar o ambiente no qual já estariam naturalmente, os espanhóis acabam por parecer estrangeiros na natureza. A floresta, que não possuía qualquer característica insólita, passa a figurar um universo não-humano e não-real, o que, dialeticamente³³, transfere-a para o terreno do maravilhoso. Transforma-se em mágica, conforme a proposta de Spindler (manuscrito, p. 12). Antes e depois do episódio do grupo de exilados, coube a Penúmbria ser o contrapeso realista do bosque idílico. É o solo em que vivem seus habitantes, e não os carvalhos onde o barão se pendura, que recebe a visita de Napoleão Bonaparte e, com isso, legitima sua correspondência com um conceito de realidade vinculada aos registros históricos.

É sobre essas dicotomias entre política e natureza, realidade e magia, comunidade e introspecção que Cosme tenta se equilibrar, aproveitando o melhor de cada parte. O que notamos, porém, é uma identificação gradual do personagem com o mundo descoberto na copa das árvores, escolha que faria também dele um elemento maravilhoso. No princípio, o pequeno barão entendia o bosque como objeto, possessão: “[Cosme] fez um vago gesto em direção aos ramos, às folhas e ao céu. – Nos ramos das árvores é tudo território meu” (CALVINO, 2014, p. 112-113). Não levou muito tempo, porém, para que a flora e a fauna comesçassem a exercer influência sobre o jovem: “Às vezes, chegávamos a pensar que ele tinha adquirido sentidos e instintos diferentes dos nossos, e que aquelas peles que havia costurado para cobrir-se correspondiam a uma mutação total de sua natureza” (CALVINO, 2014, p. 171). Contudo, essa fase da vida de Cosme também foi marcada pelas descobertas de teorias filosóficas e literatura, além de novos projetos e amizades estabelecidos, o que fazia o narrador, seu irmão Biágio, concluir: “por mais dotes que ele absorvesse da convivência com as plantas

³³ “É justamente na contradição que se sustenta a base do movimento dialético. De fato, o alto define-se pelo não-baixo, o pequeno pelo não-grande, o concreto pelo não-abstrato. [...] Em tal processo, o elemento que é transcendido ou superado não desaparece completamente. O surgimento do novo fenômeno comporta em si os traços do fenômeno ultrapassado no movimento dialético, porém, já em um nível superior. [...] A síntese espelha a superação de um elemento ultrapassado, permitindo, contudo, a permanência deste elemento, pelo acúmulo de funções que exerce” (PEREIRA, 2008, 283).

e da luta com animais, ficou sempre claro para mim que seu lugar era deste lado, junto conosco” (CALVINO, 2014, p. 171).

Ao longo de sua vida adulta, Cosme fez inúmeras tentativas de aplicar em Penúmbria o que aprendia com os livros ou as notícias que recebia do exterior. Como podia-se observar desde cedo, o barão era “um solitário que não fugia das pessoas. Poderíamos até dizer que só as pessoas lhe agradavam” (CALVINO, 2014, p. 157). Quando surgia a necessidade, toda a vila recorria a seus conselhos e o barão chegou a realizar ações de grande relevância, como a prevenção de incêndios na floresta com a organização de turnos de vigilância e o movimento contra os cobradores de impostos do governo que coordenou. Contudo, logo que começou a narrar essas realizações do irmão, Biágio adiantou a decepção que ele teria com a sociedade: “Mais tarde, Cosme deverá entender que, quando o problema comum não existe mais, as associações não funcionam bem como antes, e vale mais ser um homem só do que um chefe” (CALVINO, 2014, p. 201).

Incompreendido pelas pessoas, sem encontrar um espaço próprio no ambiente que representava a realidade, Cosme entregou-se cada vez mais à floresta, ao maravilhoso, desenvolvendo pela ela uma dependência: “ao barão bastava ter pela frente uma extensão sem árvores, impossível de percorrer, nua contra o céu, para experimentar uma sensação de vertigem” (CALVINO, 2014, p. 243). Interdependência, aliás, conforme conta Biágio depois da morte do protagonista: “Dir-se-ia que as árvores não resistiram, depois que meu irmão se foi” (CALVINO, 2014, p. 313). Essa fusão mítica, que não pode ser explicada pela lógica, mas apenas pelo sobrenatural, revela por qual dos lados o barão optou. Não que houvesse renegado a sociedade; pelo contrário, partiu dela a declaração de que Cosme não lhe pertencia: “caçoavam dele, sim, e muitas vezes havia embaixo da árvore um bando de moleques e desocupados que zombavam dele” (CALVINO, 2014, p. 276). O respeito que alguns ainda tinham por ele devia-se mais ao misticismo emanado por sua excentricidade que a uma admiração sincera frente a sua estranha figura:

Se antes andava vestido com peles da cabeça aos pés, agora começara a enfeitar a cabeça com penas, como os aborígenes da América, penas de poupa ou de verdilhão, com cores vivas, e além de usá-las na cabeça espalhava algumas pelas roupas. Acabou por fazer casacas totalmente recobertas de penas, e a imitar os hábitos dos diferentes pássaros, como o pica-pau, extraindo dos troncos

lombrigas e larvas e considerando-as como grande riqueza (CALVINO, 2014, p. 275).

Por essa razão, “criara-se uma espécie de superstição entre a gente do povo, no sentido de que fazer uma oferta ao barão trazia fortuna” (CALVINO, 2014, p. 277). Muito antes de manifestarem-se alucinações como essa, que o convenciam ser mais pássaro que pessoa, a fama de Cosme como entidade sobre-humana tinha se consagrado. Isso não se devia apenas a sua bizarra condição de habitante dos bosques, mas também à soma de suas diversas qualidades: hábil e saudável, filósofo e estrategista, excêntrico e sedutor. Não tardou para que surgissem folclores em torno dele. Mais uma vez confirma-se a análise de William Spindler (manuscrito, p. 7-8), que inclui na definição de seu realismo mágico metafísico os fenômenos protonaturais descritos pelo professor Enrique Anderson Imbert. Estes se referem a tudo que excede determinado nível regular sem romper com as leis da natureza. É pertinente destacarmos que muito dessa caracterização protonatural do barão mais se deve às crenças populares que a suas reais capacidades. A conversão do natural em sobrenatural, que antes competia somente ao narrador, tornou-se, então, ação dos próprios personagens, que transformaram Cosme em uma lenda viva:

Acontece que naquele tempo surgiu o costume de, quando uma moça engravidava e não se sabia quem era o responsável, atribuir-se a culpa a ele, era cômodo. Uma vez, uma moça contou que estava colhendo azeitonas e se sentira transportada por dois braços longos como de um macaco... Em pouco tempo pariu gêmeos. Penúmbria encheu-se de bastardos do barão, reais ou fictícios (CALVINO, 2014, p. 235).

O insólito de *O barão nas árvores*, todavia, não se restringe a este realista mágico que respeita as leis naturais. Ainda que não se amplie a ponto de apresentar elementos sobrenaturais, abre possibilidade para que se entenda como inverossímil um acontecimento bastante significativo, equivalente à morte do protagonista. Estando Cosme já bastante debilitado, eis que, em certa ocasião, ele e os penúmbrios próximos à árvore em que se encontrava observaram o voo de um balão que se afigurou sobre eles. Repentinamente, um vento africano fez com que os aeronautas perdessem o controle da direção e a condução aérea rumasse para o mar. Nesse instante, dando “um salto daqueles que costumava dar em sua juventude” (CALVINO, 2014, p. 312), o barão agarrou-se à âncora que inutilmente

tinha sido lançada ao ar pelos pilotos, em uma tentativa de salvação. O peso extra de Cosme deu impulso ao balão para que conseguisse aterrissar na outra margem do golfo. Contudo, jamais se pode comprovar se foi ou não uma atitude planejada para esse fim heroico, pois, antes que a nave pousasse, o personagem desapareceu.

Apesar de a única conclusão lógica ser que o barão tenha caído no mar por desprender-se da corda ligada à âncora, há, como dissemos, a abertura para uma interpretação fantástica. Em meio a tantas pessoas que acompanhavam o voo de Cosme sobre o mar, nenhuma testemunhou sua queda. Ademais, momentos antes dessa sequência de fatos, o padre chamado para lhe dar os sacramentos finais subiu em sua árvore, conversou com ele e voltou ao solo sem realizar a tarefa, nem se explicar quanto a isso. Por fim, ainda que tenham erigido um monumento em sua homenagem no jazigo da família, sua inscrição é ambígua: “Cosme Chuvasco de Rondó – Viveu nas árvores – Amou sempre a terra – Subiu ao céu” (CALVINO, 2014, p. 313). Nada impede que o “céu” citado seja entendido em seu sentido literal, e não no metafórico relacionado a um destino bem-aventurado após a morte. Se consideradas todas essas pistas da narrativa, torna-se admissível a suposição de que o barão tenha simplesmente e miraculosamente se dissipado no ar, concluindo, dessa maneira, sua transmutação de homem para mito.

De qualquer modo, fato é que a narrativa não permite uma afirmação categórica sobre o destino enigmático do barão de Rondó. Isso resulta em um efeito próprio do insólito tradicional, a hesitação que caracteriza o fantástico de Todorov (2004, p. 36-37). Mesmo que a possibilidade da mágica ascensão de Cosme não seja verbalizada pelo narrador, o vínculo que se estabeleceu entre ele e a natureza tornou-se progressivamente encantado, gerando a expectativa de um desfecho que garantisse ao protagonista toda a liberdade por ele almejada. O sumiço de Cosme fez com que o romance se encerrasse no instante de incerteza do leitor, a decidir-se entre o real e o maravilhoso.

3.3 A inexistência do personagem

Em *O cavaleiro inexistente*, sequer é dada oportunidade para que o leitor hesite. A apresentação do protagonista se dá logo no início da narrativa, durante a inspeção militar de Carlos Magno, quando Agilulfo explica por que não mostrou o rosto ao lhe dirigir a palavra. Quando declarou não existir, o cavaleiro despertou no imperador apenas um interesse momentâneo, que não envolvia sentimentos como espanto, temor ou fascínio; em vez disso, após conferir rapidamente o vazio por trás da viseira levantada, o líder se deu por satisfeito e retornou ao acampamento real: “Já velho, tendia a eliminar da mente as questões complicadas” (CALVINO, 2014, p. 319). Uma vez que a inexistência do personagem foi descrita e mencionada em diálogo, não haveria razão, naquelas primeiras páginas, para se buscar outro modo de ler esse trecho, bastando ao leitor que aceitasse Agilulfo da forma como era.

A ausência de surpresa é uma das mudanças que Todorov, já em *Introdução à Literatura Fantástica*, observa no gênero fantástico a partir do século XX. A narrativa deixa de induzir uma leitura permeada de questionamentos sobre a origem e a razão de determinado fato aparentemente insólito. Em vez disso, o texto trata tudo com tamanha naturalidade que exige do leitor uma instantânea aceitação do que vem a encontrar na história, esse insólito que visivelmente não pertence ao mundo descrito na trama, mas que ainda assim se adapta ao ambiente sem muitos atritos.

O mais interessante é que esse sobrenatural passa a se manifestar no próprio sujeito da história, conforme dissemos no início do presente capítulo: “O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção” (TODOROV, 2004, p. 181). Assim como o visconde bipartido Medardo, o cavaleiro de armadura vazia é um claro exemplo do que o linguista analisava. A exclusão do real que partiria do protagonista insólito e se refletiria no leitor muito dialoga com o que Italo Calvino conta ter lhe inspirado a escrita do último livro da trilogia. Observando o sujeito artificial de seu tempo, que se confundia com produtos e situações, o autor percebeu não haver mais atrito entre o ser humano e seu destino, como se aquele tivesse deixado de lutar e passado a aceitar maquinalmente tudo ao seu redor. Em seu tratado sobre o paradoxo da modernidade *Tudo que é sólido desmancha no ar*, o filósofo estadunidense Marshall Berman explica que a

visão dos críticos do século XX era, tal como a de Calvino, pessimista quanto à capacidade de seus contemporâneos em combater o condicionamento imposto pela tecnologia e pela organização social. A imagem que ele usa para arrematar essas ideias ajusta-se completamente à representação de personagem utilizada em *O cavaleiro inexistente*: “não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas garras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoa – quase podíamos dizer: *sem ser*” (BERMAN, 1987, p. 26-27, grifo nosso).

A vida de Agilulfo iniciou-se quando um emaranhado de vontades e consciências destituídas de donos tropeçasse num nome e numa armadura vazia (CALVINO, 2014, p. 338-339). Assim é demonstrada a possibilidade de se estar vivo sem efetivamente existir: possuindo determinação sem, contudo, dispor de humanidade. Mesmo sendo capaz de realizar qualquer feito, o cavaleiro não almejava nada mais profundo que as glórias das tarefas bem realizadas, não tendo, portanto, objetivos que o impulsionassem. Desprovido de sentimentos, pouco lhe importava influenciar de algum modo o curso dos fatos, exercer um papel relevante na sociedade, adquirir uma identidade. Agilulfo era tão desinteressado pelo mundo à sua volta que, enquanto ingrediente insólito da narrativa, mantinha-se afastado dos demais personagens também por escolha sua.

Dizemos “também” porque entendemos que o primeiro passo de distância entre Agilulfo e os outros cavaleiros foi dado por Carlos Magno durante a inspeção da tropa. Ao optar por não se envolver com a figura sobrenatural, o imperador banalizou o insólito. Depois dele, ocorreram demonstrações semelhantes por parte dos paladinos, que, à maneira descrita pela professora Angélica Santana Batista (2007, p. 58), viam-no como um incômodo, uma ameaça ao bom prosseguimento de suas vidas: “era certamente um modelo de soldado; porém, antipático a todos” (CALVINO, 2014, p. 320). Isso porque, devido a sua inexistência, nenhum empecilho colocava-se entre Agilulfo e a perfeita efetivação de suas tarefas. Eram-lhe incompreensíveis as dificuldades e indisposições que acompanhavam seus colegas, dos quais cobrava um rendimento sobre-humano, tal qual o seu. Os homens, por sua vez, retribuía o irritante policiamento de Agilulfo com ironias sobre sua condição: “Imaginem se não havia de meter em toda a parte o nariz que nem tem! [...] – Já que não pega sarna – comentou o outro atrás da mesa –, não acha nada melhor do que coçar a sarna dos outros” (CALVINO, 2014, p. 326).

Apesar de ser a figura que dá nome ao livro, Agilulfo e seu escudeiro Gurdulu “não permitiam desenvolver uma história; eram simplesmente a enunciação do tema” (CALVINO, 2014, p. 16). Além de não possuir sentimentos para se relacionar com os demais personagens, o cavaleiro da armadura branca não tinha interesse suficiente pela humanidade: “o corpo das pessoas que tinham um corpo de verdade dava-lhe um mal-estar semelhante à inveja, mas também uma sensação que era de orgulho, de desdenhosa superioridade” (CALVINO, 2014, p. 321). Alheio a tudo e a todos, trazia à tona uma inversão do insólito banalizado: era ele próprio, o insólito, que banalizava a realidade. A inexistência do paladino confirma-se nessa atitude, visto que, segundo a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, a presença do outro se faz necessária para que o sujeito possa constituir-se como tal (PEREIRA, 2008, p. 278). Somente um olhar externo pode definir um ser, conforme vimos a questão da alteridade nos dois primeiros romances de *Os nossos antepassados*.

Agilulfo vira refém de um paradoxo: sua inexistência o mantém desinteressado pela vida humana, ao passo que seu isolamento impede que desenvolva uma identidade. Ao longo da trama, alguns personagens tentaram resgatá-lo da misantropia: o jovem cavaleiro Rambaldo, que admirava seus movimentos precisos nas batalhas, e Bradamante e Priscila, ambas fascinadas por sua condição exótica. Qualquer interação que com ele conquistassem era momentânea e Agilulfo não demonstrava desenvolver afeto ou desejar estender o contato além do necessário. Quem mais se manteve ao lado dele foi seu escudeiro, e talvez isso tenha funcionado somente porque nenhum dos dois colocava em questão a validade dessa parceria, fadados que estavam a ela por levarem a sério a ordem proferida aos risos pelo imperador (CALVINO, 2014, p. 336-337). Infortunadamente, dentre todos os indivíduos, Gurdulu era o único desqualificado para a tarefa de auxiliar a construção de identidade do cavaleiro. Incapaz como era de compreender as fronteiras entre sua individualidade e tudo que se colocasse à sua frente, o escudeiro não era um sujeito definido o bastante para exercer a função de “outro” descrita por Sartre.

Ainda assim, Gurdulu figura-se como duplo do cavaleiro por ser sua contraposição lógica: a “inexistência munida de vontade e consciência” de Agilulfo contra a “existência privada de consciência” (CALVINO, 2014, p. 15) de seu escudeiro. Para o professor Juan Bargalló Carraté (1994), pesquisador do tema, é

nessa antítese que o sujeito encontra seu complemento. Seu conceito, retomado por Adilson dos Santos (2009, p. 53, grifo do autor) em seu périplo sobre o duplo, é de que “O desdobramento (a aparição do *outro*) seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo”. Vazio que se faz literal no protagonista por nós estudado. Na dupla calviniana, impossibilitada de obter uma identidade e alcançar a completude, a alteridade operou de outro modo, invertendo seus destinos, o que também já havia sido prenunciado por Santos (2009, p. 74): “Essa experiência pode até mesmo alterar a sua situação, acarretando uma mudança de conduta”. O paladino, que amparava-se nas glórias de suas realizações, dedicou-se a encontrar provas da legitimidade de seu título de cavaleiro por o haverem contestado. Quando, por engano, acreditou ter se confirmado a acusação que lhe faziam, Agilulfo viu-se privado de razões para se reconhecer enquanto indivíduo, como sempre aconteceu com Gurdulu. Este, por sua vez, gradativamente se compreendendo escudeiro, alicerçou no cargo sua pessoa. Assim, passou a firmar seu ser nas tarefas exercidas, tal qual Agilulfo fazia. Quando seu amo desapareceu, Gurdulu saiu à sua procura, implorando por receber novas ordens. Prova de que o personagem agarrou-se ao ofício foi que, quando desobrigado de sua função, manteve-se escudeiro, mesmo que sob a liderança de outra pessoa.

A configuração de Gurdulu é, por si só, uma manifestação do insólito. Absurdamente, o personagem é tudo e nada ao mesmo tempo, “É um homem sem nome e com todos os nomes possíveis” (CALVINO, 2014, p. 354). Sem consciência para se lembrar de quem era, a todo instante confundia-se com o restante do mundo. Acredita ser desde uma rã até Carlos Magno e surpreende a todos com suas atuações bastante autênticas. Por sua incapacidade de diferenciar realidade e fantasia, Gurdulu envolve-se com muitos perigos durante a narrativa, despertando a fúria dos que interpretam seus atos como desrespeitosos e se entregando sem cautela a qualquer situação arriscada. É, porém, essa mesma ingenuidade que o absolve dos piores castigos, seja por uma intervenção miraculosa do universo, seja pela intercessão de alguém que o conhece e explica a ausência de malícia em suas atitudes. Por fim, Gurdulu incorpora a proposta do insólito do século XX, derrubando as barreiras entre a verossimilhança e a imaginação com a mesma ânsia com que desejava sorver a sopa e o invisível:

Estava encharcado de sopa de repolho da cabeça aos pés, manchado, gorduroso, e além disso sujo de fumaça. Com o caldo que lhe escorria sobre os olhos, parecia cego e avançava gritando: “Tudo é sopa!”, com os braços para a frente como se nadasse, e não via nada além da sopa que lhe recobria os olhos e o rosto, “Tudo é sopa!”, e numa das mãos brandia a colher como se quisesse puxar para si colheradas de tudo aquilo que havia ao redor: “Tudo é sopa!” (CALVINO, 2014, p. 354).

CONCLUSÃO

No início deste trabalho, vimos como Italo Calvino procurou lidar na juventude com a aparente distância entre o que considerava ser seu dever enquanto intelectual político e seu autêntico estilo literário. Poucos anos antes, o jovem escritor já havia tomado a decisão de seguir por caminhos profissionais distintos daqueles trilhados por toda a sua família, para a qual, segundo ele diria no “Questionário de 1956” do periódico *Il caffè*, “só os estudos científicos eram prestigiados” (CALVINO, 2006e, p. 18-19). A matrícula que fez no curso de Letras em vez de dar prosseguimento à graduação em Agronomia foi o primeiro passo em direção à sua vocação. A carreira de Calvino, a partir de então, foi uma gradual descoberta de que poderia dedicar-se à literatura e ainda assim manter seus outros interesses. Desse modo surgiram narrativas de cunho político, como *I giovani del Po* e “A formiga argentina”, os contos cosmicômicos de temática científica e produções baseadas na lógica matemática, como *As cidades invisíveis*, *O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno*.

A trilogia *Os nossos antepassados* ganha forma numa década crucial dessa tomada de consciência do autor sobre sua autonomia de escrita, segundo o artigo “Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo”, de Francesca Serra (2011). As narrativas, que foram colocadas no papel brevemente, como que por passatempo, exprimiram gostos variados de Calvino, como sua paixão por *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, o Iluminismo e as histórias da tradição popular italiana. De todos os seus interesses, podemos apontar como principal aquele em torno do qual os enredos aqui estudados giraram, o indivíduo e seus conflitos políticos e psicológicos. O trabalho segue por esses dois eixos problemáticos por meio da ficcionalização de acontecimentos e nomes históricos e da presença de atos e personagens insólitos.

A partir da era moderna, costumam ser consideradas história as estratégias e ações do ser humano que influenciam ou já influenciaram a vida de determinada sociedade. A crença da Antiguidade clássica em um tempo épico imutável e indiscutível foi substituída, principalmente no século XX, pela possibilidade de interferência do indivíduo sobre os fatos do presente e de novas interpretações do passado. Caminhando ao lado de diversas ficções históricas que surgem nessa época, a trilogia calviniana lança questões sobre a pretensa

objetividade do registro histórico e o caráter cíclico do tempo.

Assim como o romance antecessor de Calvino, *A trilha dos ninhos de aranha*, que apresentou Pin como um personagem autodiegético, as narrações memoriais de *O visconde partido ao meio* e *O barão nas árvores* levam o leitor a considerar que alguns episódios das tramas podem ser fruto da imaginação dos pequenos observadores que mais tarde as contariam. Ainda que detalhes não fossem omitidos ou inseridos nas narrativas propositalmente, muitas das lembranças que comporiam-nas poderiam ter sofrido alterações, devido ao longo período que se estende entre aquilo que os narradores presenciaram na infância e o momento em que realizam o relato. O que, nos dois primeiros livros, imprimia apenas desconfiança quanto à imparcialidade e total objetividade das narrativas, torna-se afirmação em *O cavaleiro inexistente*. Apesar de narrar a história imediatamente após vivenciá-la, Teodora apresenta-se como uma narradora manipuladora, que finge desconhecer totalmente os fatos e necessitar consultar antigos livros de registro para deles falar. Além das pistas irônicas de vários pontos do enredo a respeito de sua dualidade, seu efetivo envolvimento é revelado no encerramento da aventura, quando assume a segunda identidade até então renegada. Por citarem grandes nomes e acontecimentos históricos, os narradores da trilogia permitem que reflitemos não apenas sobre a possibilidade de criação da literatura, mas também sobre a interferência da subjetividade humana no registro da história.

A menção a eventos e pessoas consagrados ao longo dos séculos, que não são colocados em primeiro plano na narrativa, cria a ideia de prosseguimento da história humana ainda quando o foco dos enredos está em pequenas vilas, habitadas por representantes de todas as classes sociais. Estes, por sua vez, estão mais preocupados com o cotidiano imediato que com grandes revoluções e conquistas. Ainda assim, esses personagens interpretam angústias atuais a Italo Calvino, que no momento da escrita observava uma Itália pós-guerras abalada, de indivíduos fragmentados como o visconde Medardo, deslocados em seu meio e esperançosos por mudança como o barão Cosme e sem objetivos definidos, inspirados por motivações de terceiros, como o cavaleiro Agilulfo. A distância entre a época em que se desenvolve o enredo e aquela metade crítica do século XX não impede a identificação do leitor com os personagens, o que justifica a ideia cíclica do tempo, sempre a se repetir, e o título do conjunto, *Os nossos antepassados*.

A ciclicidade do tempo, o encadeamento de narrativas (*mise en*

abyme) e a referência a grandes nomes da história são características presentes não apenas na ficção histórica, mas também nas narrativas do insólito. Demonstrando sua autonomia criativa, esse tipo de produção declara completo desinteresse em aproximar sua representação de um paradigma de realidade e dedica-se a um universo de leis próprias, apenas possível por meio da literatura. Ainda assim, não há um rompimento completo com as circunstâncias externas da escrita, sobre as quais o gênero deixa entrever sua preocupação ao imprimir, nas imagens sobrenaturais, o conflito do indivíduo consigo mesmo (por meio da duplicidade de Medardo e do refúgio buscado por Cosme entre as árvores) e com os demais, na temática da alteridade.

Portanto, a trilogia *Os nossos antepassados* torna possível a combinação de temas aparentemente opostos, como a ficcionalização de fatos do passado real e a figuração do insólito, desde que observadas suas atualizações do século XX. Das discussões de literatos e historiadores dessa época, emergiu a consciência de inapreensão definitiva da realidade, percebida de maneira única por cada pessoa. Com isso, passou-se a entender que a literatura caminha em paralelo com a percepção empírica do mundo, sem com ela convergir, nem dela se afastar. Apesar de lidarem com isso por meio de abordagens distintas, tanto a ficção histórica quanto o insólito atingem os níveis psicológicos e sociais da realidade. As características que apresentam em comum permitem concluir que esses dois eixos literários não apenas deixam de ser mutuamente excludentes, como também provam-se complementares um ao outro, interdependentes numa construção textual complexa como essa de Italo Calvino, por nós estudada.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

ALAZRAKI, Jaime. **En busca del unicornio**: los cuentos de Julio Cortázar – Elementos para una poética de lo Neofantástico. Madrid: Editorial Gredos, 1983. (Biblioteca Románica Hispánica – Estudios y ensayos; 324)

ARGIOLAS, Pier Paolo. Animazione di un'armatura. *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino e Pino Zac. **Between**, Cagliari, v.II, n. 4, p. 1-19, nov. 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a Teoria do Romance. Tradução de Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2010.

BARENGHI, Mario. Calvino. Um ottimista in America. **Doppiozero**. 10 nov. 2014. Disponível em: <www.doppiozero.com/materiali/letteratura/calvino-un-ottimista-america>. Acesso em: 11 mai. 2015.

_____; FALCETTO, Bruno. Cronologia. In: CALVINO, I. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milano: Oscar Mondadori, 2011.

BARTHES, Roland. Da história ao real. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio. (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. Bauman: devo tutto a Gramsci e Calvino: depoimento. [13 de outubro, 2002]. **Corriere della sera**. Entrevista concedida a Zoli Serena. p. 29. Disponível em: <http://archivistorico.corriere.it/2002/ottobre/13/Bauman_devo_tutto_Gramsci_Calvino_co_0_0210134304.shtml>. Acesso em: 11 mai. 2015.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 54-60.

_____. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 197-221.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 54, p. 97-113, jul. 1999. Tradução de Maria Betânia Amoroso.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Tradução de Biagio D'Angelo.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, P. (dir.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____ (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CALVINO, Italo. Carta a Francesco Leonetti, Torino, 19/02/1957. 2p. In: _____. BARANELLI, L. (ed.). **Lettere 1941-1985**. Tradução de Martin McLaughlin. Milano: Mondadori, 2000.

_____. (org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Definições de territórios: o fantástico. **Assunto encerrado**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. p.256-258.

_____. Diálogo de dois escritores em crise. **Assunto encerrado**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. p.79-85.

_____. **Fábulas italianas**: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcrita a partir de diferentes dialetos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

_____. **I nostri antenati**. Milano: Oscar Mondadori, 2011a. (Opere di Italo Calvino)

_____. Il dibattito: depoimento. [11 de maio, 1983]. **Il gusto dei contemporanei**. Pesaro, n. 3, p. 7-17, 1987. Entrevista concedida a estudantes de ensino superior.

_____. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Torino: Einaudi, 2002.

_____. **Il visconte dimezzato**. Torino: Einaudi, 1952. (Coleção I Gettoni; 9)

_____. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milão: Oscar Mondadori, 2011b.

_____. **Os amores difíceis**. Tradução de Raquel Ramalhete. Tradução do apêndice: Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1992b.

_____. **Os nossos antepassados:** O visconde partido ao meio; O barão nas árvores; O cavaleiro inexistente. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

_____. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). **Assunto encerrado.** Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c. p.190-195.

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

_____. Três correntes do romance italiano de hoje. **Assunto encerrado.** Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006d. p. 58-71.

_____. **Um eremita em Paris:** páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006e.

_____. **Um general na biblioteca.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Usos políticos certos e errados da literatura. **Assunto encerrado.** Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006f. p.338-347.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CARRETÉ, Juan Bargalló. Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfoses. In: _____. (org.). **Identidad y alteridade:** aproximación al tema del doble. Sevilla: Alfar, 1994.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso:** forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates; 16)

CESERANI, Remo. **O Fantástico.** Tradução de Nilson Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

D'ORRICO, Antonio. Calvino, il rebus senza soluzione: Lirico, araldico, algebrico, in fondo più francese che italiano. **Corriere della sera**, p. 53, 18 set. 2010. Disponível em: http://archiviostorico.corriere.it/2010/settembre/18/Calvino_rebus_senza_soluzione_co_9_100918110.shtml>. Acesso em 26 out. 2015.

DÄLLENBACH, Lucien. **The Mirror in the Text.** Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In: _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, Antônio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: EDUNESP, 2010.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)**. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; XVII)

GARCÍA, Flavio. Entrevista com o professor Flavio García acerca da literatura insólita em língua portuguesa: depoimento. [junho, 2014]. São Paulo: **Revista Desassossego**, n. 11, p. 180-187. Entrevista concedida a Bruno Anselmi Matangrano.

_____. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: _____. (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GOMES, N. G. B. Paladinos e paródias: Aguilulfo e Quixote. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 30, p. 8-19, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25256/18463>>. Acesso em 21 set. 2015.

HISTORIAÇÃO. “Iluminismo: onde se planta uma ‘Árvore da Liberdade?’”. 10 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6TS8g_3MQ_g>. Acesso em 21 set. 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco: 1989.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

_____. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKAVSKÁ, Eva. ¿Lo real mágico o el realismo maravilloso?. In: Anais da Faculdade de Letras da Universidade de Brno, República Tcheca: Masarycova Univerzita, 1991. p. 67-77.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica: definiciones y orígenes in: la nueva novela histórica de la América latina**. México: FCE, 1993.

MIŽIČOVÁ, Pavla. **Il realismo magico nei racconti di Massimo Bontempelli**. Brno, República Tcheca, 2011, 65 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Línguas e Literaturas Românicas, Língua Italiana e Literatura, Masarycova Univerzita.

MOREIRA, M. E. R. **Saber narrativo**: proposta para uma leitura de Italo Calvino. Belo Horizonte, 2007, 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

MOREIRA, M. E. R. **Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino**. Belo Horizonte, 2012, 255 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

MUGNAI, B.; CRISTINI, L. S. “Il príncipe Eugenio di Savoia (1663-1736)”. In: _____. L’Esercito Imperiale al tempo del Principe Eugenio di Savoia 1690-1720. Versione e-book: Soldiershop publishing, 2014. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=JT1XAwAAQBAJ>>. Acesso em 21 set. 2015.

NARLOCK, L. “Pólvora: fogo!: A pólvora mudou as estratégias e criou a demanda por exércitos mais organizados”. 01 mai. 2006. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/polvora-fogo-434831.shtml>>. Acesso em 21 set. 2015.

NASCIMENTO, Naira Almeida. Ficção histórica contemporânea: desdobramentos e deslocamentos. In: WEINHARDT, M. (org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: UERJ, 1988.

ONÇA, F. “James Cook: o deus do Pacífico”. 01 fev. 2011. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/james-cook-deus-pacifico-435862.shtml>>. Acesso em: 02 set. 2015.

PEREIRA, Deise Quintiliano. Sartre Fenomenólogo. **Estudos e pesquisas em psicologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 277-288, 1º sem. 2008.

PRECIOSO, Adriana Lins. **Tradição e Reinvenção**: as convergências em I nostri antenati de Italo Calvino e Primeiras estórias de João Guimarães Rosa. São José do Rio Preto, 2009, 280 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et al.* Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROSSET, Clément. A ilusão psicológica: o homem e seu duplo. In: _____. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor Literário)

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. **Revista Investigações**, Recife, v. 22, n. 1, p.51-101, jan. 2009.

SERRA, Francesca. Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo. **Revue des Études Italiennes**, n.1-2, p. 125-140, jan-jun. 2011. Disponível em: <<http://www.unige.ch/lettres/roman/italien/Articles/conferencier/FrancescaSerra-Calvino1956.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

SOUSA, Bertone de Oliveira. “O discurso secreto de Krushev e o fim do comunismo”. 22 jul. 2014. Disponível em: <<https://bertonesousa.wordpress.com/2014/07/22/o-discurso-secreto-de-krushev-e-o-fim-do-comunismo/>>. Acesso em: 06 mai. 2015.

SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Texto digitado. Do original inglês Magic realism: a typology. **Forum for modern language studies**, Oxford, 1993, v. 39, p.75-85.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates; 98)

_____. Os homens-narrativas. In: _____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção Debates; 14)

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VIANNA, L. M. O. **Italo Calvino e o Riso como Saber**. Rio de Janeiro, 2007, 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. (org.). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

ZIMERMAN, David Epelbaum. **Etimologia de termos psicanalíticos**. Porto Alegre: Artmed, 2012.