

VANINA CARRARA SIGRIST

AS FÁBULAS NA TRILHA DE
ITALO CALVINO

Dissertação apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem, da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do Título
de Mestre em Teoria e História Literária

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Betânia Amoroso

CAMPINAS
2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Si26f

Sigrist, Vanina Carrara.

As fábulas na trilha de Italo Calvino / Vanina Carrara Sigrist. --
Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Maria Betânia Amoroso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Calvino, Ítalo, 1923-1985. 2. Fábulas. 3. Ficção italiana. 4.
Ensaio. I. Amoroso, Maria Betânia. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Fables in the path of Italo Calvino.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Italo Calvino; Fables; Italian fiction; Essay.

Área de concentração: Teoria e crítica literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

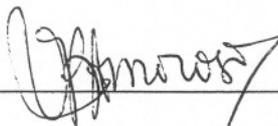
Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso (orientadora), Prof. Dr. Maurício Santana Dias, Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas, Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade (suplente) e Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo (suplente).

Data da defesa: 23/08/2007.

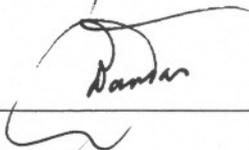
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e crítica literária.

BANCA EXAMINADORA:

MARIA BETÂNIA AMOROSO



LUIZ CARLOS DA SILVA DANTAS



MAURÍCIO SANTANA DIAS



FÁBIO RIGATTO DE SOUZA ANDRADE

MÁRIO LUIZ FRUNGILLO

IEL/UNICAMP

2007

2007503142

À minha família primitiva, meus pais e irmãos (um primogênito e um caçula que late e abana o rabo), origem dos melhores traços da minha constituição como filha, irmã e, agora, jovem pesquisadora. Minha casa eterna.

À minha nova família, aconchego intelectual de um fabuloso companheiro para uma mulher chorona. Paixão eterna.

AGRADECIMENTOS

Especiais & Afetivos

Ao meu pai, o mais querido e otimista do mundo, por nunca se esquecer de comemorar as conquistas com belas garrafas de vinho e por acreditar em mim mais do que eu mesma;

À minha mãe, sempre brava e generosa, pelos beijos, cafés-da-manhã na cama e cuidados estéticos, quando eu já estava em estado lastimável;

Ao meu irmão mais velho, pelas dezenas de empréstimos de seu notebook;

À minha cunhada, pelos bilhetinhos de incentivo e preocupação;

Ao meu irmão caçula, pelo olhar vira-lata de incompreensão pelas lindas manhãs em que eu me trancava no quarto e pelas posições engraçadas enquanto dormia que me faziam rir;

Ao Rodolfo, por me conhecer mais do que eu mesma, me ensinar lendo meus textos, me provar que o choro não é em vão e me amar escrevendo comigo uma história.

De amizade

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso, pela constante ajuda e sinceridade nas avaliações, uma das únicas professoras de verdade que conheço;

Aos Profs. Drs. Miriam Viviana Gárate e Luiz Carlos da Silva Dantas, ótimos interlocutores no meu exame de qualificação e em outras ocasiões importantes da minha trajetória como aluna;

Aos professores Maurício Santana Dias, Fábio Rigatto de Souza Andrade e Mário Luiz Frungillo, que aceitaram gentilmente o convite para participar da banca examinadora.

Institucionais

À CAPES, pelo valioso auxílio;

Aos funcionários do IEL, pela prontidão em solucionar dúvidas.

Fábula I.

“Talvez seja necessário, apesar de tudo, confiar na exigência de concordância que estrutura, ainda hoje, a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer idéia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa NARRAR”.

Paul Ricoeur, *Tempo e narrativa*

Fábula II.

“A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! (...) Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber”.

Guimarães Rosa, *Uma estória de amor*

Fábula III.

“Era uma vez no mundo um coração que se incendiou... É dele que vêm essas fagulhas. Vou contar-te isso... É também um conto antigo... (...) O que sabem todos vocês, moços? É-he-he!... Deveriam olhar com mais atenção para as coisas antigas – pois lá se encontram todas as soluções... Mas vocês não olham e, por isso, não sabem viver... Não vejo acaso a vida? Ah, vejo tudo, apesar da vista ruim! Estou vendo que os homens não vivem mais, estão sempre se acomodando, acomodando, e nisso põem toda a vida. E, depois de se roubarem a si próprios, gastando inutilmente o tempo, ficam queixando-se do destino. Que tem o destino a ver com isso? Cada um é seu próprio destino! Vejo agora toda espécie de gente, só não há gente forte! Onde estão eles?... É há também cada vez menos gente bonita”.

Gorki, “A velha Izerguil”

RESUMO

Instigada pela recorrente aproximação entre a obra ficcional de Italo Calvino e a fábula, bem como pelo vasto domínio crítico então criado, rico em significações, mas também classificatório e não-orgânico, esta pesquisa traçou o objetivo de recolocar o problema da fábula no período inicial da trajetória de Calvino (1945-1956) em meio às suas centenas de ensaios, cartas, prefácios e introduções, principalmente àqueles pertencentes aos volumes de seus textos não-ficcionais *Saggi 1945-1985* e *Lettere 1940-1985*. O intuito era apreender uma continuidade de possibilidades semânticas da fábula, delineadas pelas disposições políticas, estéticas e lingüísticas do exercício teórico-crítico de Calvino ao longo de uma década, sem permanecer, no entanto, distante de sua ficção, notadamente dos dois livros desse período fundamentais ao problema da pesquisa: *A trilha dos ninhos de aranha* e *Fábulas italianas*. Assim, três significações de fábula foram aqui construídas, relacionando-a ao diálogo do escritor com a crítica e a validação de um estilo literário, à busca por um modelo narrativo adequado às necessidades do protagonista em um mundo em guerra e às preocupações com a fisionomia moral do papel do escritor na modernidade.

Palavras-chave: Italo Calvino, fábula, narrativa moderna, crítica literária.

ABSTRACT

Stimulated by the frequent relation between Italo Calvino's fictional texts and the fable, as well as by the meaningful but also classificatory and non-organic critical field then created, this research intended to replace the fable issue into the initial period of Calvino's trajectory (1945-1956), in the middle of his hundreds of essays, letters, prefaces and introductions, mainly of those non-fictional texts from his books *Saggi 1945-1985* and *Lettere 1940-1985*. The intention was to understand a continuity of semantic possibilities for the fable, demarcated by political, aesthetical and linguistic dispositions of Calvino's theoretical-critical practice through a decade, not keeping, however, the distance from his fiction, specially his two essential books from this period to the research: *The path to the nest of spiders* and *Italian fables*. Thus three significations for the fable were built here, relating it to the dialogue between the writer and the critics about the validation of a literary style, to the search for a narrative model adequate to the needs of the protagonist in a world on war and to the concerns about a moral configuration for the role of the writer in modernity.

Key words: Italo Calvino, fable, modern narrative, literary critics

SUMÁRIO

Prólogo	xvii
Introdução	19
Capítulo I. As fábulas na biblioteca de Calvino	
1. As narrativas herméticas: dificuldades do romance	37
2. Os grandes romances do século XIX: impossibilidade do romance	49
3. As fábulas: modelos remotos da possibilidade do romance	63
Capítulo II. A aventura da fábula longe do paraíso	
1. Para além do romance, o romanesco como aventura	79
2. As fábulas não-paradisíacas dos escritores estrangeiros favoritos	85
Capítulo III. A fisionomia moral do narrar fábulas na modernidade	
1. <i>Fábulas italianas</i> : catálogo escrito dos primitivos destinos não-escritos ..	103
2. Disparo de significados: voz solitária de Pin	122
Última reflexão. Isso tudo é fábula	139
Referências bibliográficas	
1. Índice dos ensaios de <i>Saggi 1945-1985</i> citados em cada capítulo	
a. Capítulo I	145
b. Capítulo II	145
c. Capítulo III	146
2. Textos de Italo Calvino	146
3. Textos sobre Italo Calvino.....	148

4. Bibliografia geral 150

Anexos

**1. Resenha de Cesare Pavese, ‘A trilha dos ninhos de aranha’
 (“Il sentiero dei nidi di ragno”, 1947) 155**

**2. Ensaio de Italo Calvino, ‘A medula do leão’
 (“Il midollo del leone”, 1955). 157**

Prólogo

Este prólogo não será senão o registro de algumas percepções e sensações muito pessoais, que motivavam a análise atenta, indispensável à pesquisa, mas que nela se diluíam rapidamente.

Através de um texto de Calvino que é exceção dentre os milhares de outros, *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica* (1952)¹, porque consiste em um diário de viagem, escrito por alguém avesso ao auto-biografismo, durante sua fascinante estadia na União Soviética, foi possível viajar com o escritor a um país distante, todo desconhecido e invejável. Subir no mesmo trem, contornar os mesmos rios, olhar as paisagens e as mulheres da mesma forma com que Calvino procurava semelhanças reais aos livros de Tólstoi e Dostoiévski. Crescendo a familiaridade com o lugar que se descobria, começou-se a viver, por algumas semanas, o sentimento que encantou o escritor italiano, sentimento russo de internacionalismo, união de povos, orgulho pela “matriz popular” dos costumes e das línguas. Essa era a razão de tanta cultura, de tanto interesse pela própria história, até por parte das crianças daquele país, freqüentadoras assíduas dos ambientes culturais.

Por falar nas crianças, valeu a pena visitar a *Casa dei Pionieri* em Leningrado, um suntuoso palácio outrora aristocrático, adaptado, após a Revolução, para o acolhimento diário de muitos visitantes. Isso porque, nessa casa, havia espaço suficiente para as diversas artes e habilidades, o desenho, a dança, atraentes ao vasto público; mas o canto que mais atraía os pequenos era, certamente, a ala a eles especialmente dedicada, duas salas com decoração infantil, dentro das quais estavam professoras contadoras de histórias, e cujas paredes comportavam afrescos representativos das fábulas de Puchkin e Górkí. Calvino observou admirado, “são muito belos, plenos de frescor moderno impregnado no antiqüíssimo ramo popular da pintura russa”².

Na volta para casa, as lembranças da viagem sempre assaltam. Rostos, cheiros, cores, lugares. Essa casa de cultura povoada de crianças e histórias é um desses lugares inesquecíveis e convidativos, pois faz pensar que tipo de sala reservada possuiria a literatura do próprio Calvino, também fabulador. Que modernidade e que antiguidade comporiam seu afresco escritural, se a mesma imagem registrada em seu diário de

¹ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.2407-2496.

² *Ibid.*, p.2488. “sono molto belli, pieni di freschezza moderna innestata sull'antichissimo tronco popolare della pittura russa”.

viagem fosse usada para ele próprio? Provavelmente, outra viagem deveria ser feita, agora tendo sua obra como destino.

Assim como Calvino, sentindo-se um viajante pela segunda vez, no universo de lugares e pessoas das infinitas fábulas que lia, estar por algum tempo próxima a seus textos inteligentes não poderia parecer uma simples viagem de enriquecimento intelectual comum à conduta de um pesquisador. Trata-se, sinceramente, de uma viagem longa, que exige atenção redobrada do visitante, porque é intensa, minuciosa, fantástica, querendo dizer privilegiada para aqueles que estão dispostos a usufruí-la, mesmo que ainda no tempo de poucos anos.

Primeiras impressões: Calvino é um escritor que cerca seu leitor, seduzindo-o mas também amparando-o, com sua inteligência astuta. Primeiras conclusões: quem dera ele tivesse conseguido dividir com esse leitor um pouco de sua angústia, porque Calvino sofre, e muito.

Introdução

Como diversos outros escritores modernos, Italo Calvino é, com mesma intensidade, ficcionista e crítico, o que torna mais rica, porém mais complexa, a análise de sua profusão textual. O inevitável diálogo da composição literária com a reflexão teórica estimula a crítica a correlacionar personagens e conceitos, interpretações narrativas e justificativas de estilo, dentro unicamente da obra do escritor, admitindo, muitas vezes, textos criativos e ensaísticos como um mesmo discurso, livre de irregularidades, que se auto-refere e se desenvolve continuamente pela persistência de alguns motivos centrais, mas que também transpõe etapas, permitindo falar de um primeiro e um último Calvino. Com o processo de leitura assim potencializado, tenta-se frequentemente abarcar o conjunto de seus escritos, o primeiro Calvino, o último, enfim, o ficcionista-crítico de quatro décadas. Conseqüentemente, tanto os procedimentos formais quanto as temáticas propostas são nomeados e definidos para valerem nas centenas de textos do escritor, pelo uso de termos constantemente retomados pela crítica – e que eram, em grande parte, aceitos e devolvidos aos leitores pelo próprio Calvino, em artigos de jornal, notas a reedições de seus livros e cartas aos seus comentadores – numa circulação vertiginosa.

Instigada pela sólida recorrência de um termo específico na bibliografia calviniana, esta pesquisa delineou como ponto de partida a problematização da *fábula* como presença, ao mesmo tempo, determinante mas classificatória, polissêmica mas generalizante, na discussão da obra de Calvino. Essa constatação, ao contrário do que possa parecer quando se conhece o título de seu livro *Fiabe italiane* (1956, *Fábulas italianas*), revelador do exato tipo de texto ali entendido como fábula, não se torna infundada, como se excluísse a necessidade da busca por outros significados ao termo. Porque quanto mais se descobre a figura múltipla de Calvino, seus demais livros e seus instrumentos de leitura crítica no embate com os livros dos outros, também mais se descobre que, anos antes daquela coletânea, as palavras 'fábula' (*fiaba, favola*), 'fabulesca(o)' (*fiabesca(o)*) e 'fabulescamente' (*fiabescamente*) já circulavam em suas reflexões. Sendo assim, esses termos, empregados na criação e análise de obras tão diversas entre si, aguçam os interesses desta pesquisa, pois parecem expandir seus limites semânticos e não mais designar apenas uma única forma

praticada pelo escritor, em relativa consonância a um gênero tradicional categorizado *a priori* em enciclopédias literárias, ao lado do conto e do romance.

Mas, primeiramente, é preciso começar a desenovelar os discursos críticos sobre Calvino que se referem à fábula, para entender significados do termo já existentes, averiguar possíveis convergências ou divergências entre eles e notar a quais textos estão relacionados. As abordagens panorâmicas da obra ficcional do escritor, proporcionadas pelos volumes de histórias literárias italianas, são um bom início, porque favorecem a impostação de análises abrangentes que impreterivelmente condicionam a trajetória de Calvino à fábula.

No livro *Literatura italiana* organizado por Giorgio Squarotti (1989), consta que o escritor, em sua primeira narrativa *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947, *A trilha dos ninhos de aranha*¹), “transformou a poética neo-realista, contaminando-a com um clima de fábula, depois transformado em alegoria fantástica”². Essa breve alusão faz pensar que a fábula estaria em contraste com o neo-realismo literário já vigente na Itália desde as décadas anteriores, ou mesmo, em nível mais profundo, com o realismo em geral.

Esse sentido se desenvolve na *Storia della letteratura italiana* de Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (1966), através da idéia de complementaridade entre um Calvino realista/iluminista e outro fantástico/fabulista. Por isso, a *Trilha* é novamente definida como “um romance de guerra *partigiana* revivida como uma fábula natural: o verdadeiro tema é o encantamento reencontrado na realidade por uma inteligência sem temores”³. Atribui-se à fábula o papel transfigurador de uma experiência histórica específica, a guerra entre *partigiani* (os resistentes antifascistas) e o regime político italiano, intensificada no início dos anos 40.

O sentido de fábula como perspectiva forjada por um modo diferente de observar a realidade se especifica na *Storia della letteratura italiana* de Giulio Ferroni (1991), ao se afirmar que “o ponto de vista do menino (diferente daquele dos combatentes adultos)

¹ Calvino, *A trilha dos ninhos de aranha*, Companhia das Letras, 2004. Para facilitar, seguirá a abreviação *Trilha*.

² Squarotti, 1989, p.563-4. As referências das citações nas notas de rodapé seguirão este modelo e aparecerão de forma completa na seção “Referências bibliográficas”.

³ Cecchi; Sapegno, 1966, vol. *Il Novecento*, p.556. "un romanzo di guerra partigiana rivissuta come una favola naturale: il vero tema è l'incantesimo ritrovato nella realtà da un'intelligenza senza timori"

transporta os duros eventos bélicos a um plano aventuroso e fabulesco”⁴. Nesse caso, a fábula, equacionada com a aventura, é aquilo que escapa aos olhares adultos na guerra, e que somente Pin, o menino referido, percebe, porque seu ponto de vista infantil é remodelador.

A dicotomia história–fantasia ou realismo–fabulismo segue unanimemente atribuída à *Trilha*, mas, em sua *Storia della letteratura italiana del Novecento* (1994), Giacinto Spagnoletti a propõe com uma ressalva: “a história tem todo o jeito de uma fábula, contada com o cuidado de quem não se serve do canônico diagrama das repetições, ou falsos golpes de cena, próprio do gênero”⁵. O elemento novo trazido por Spagnoletti é a não-coincidência entre a fábula da narrativa de Calvino e o gênero literário com estruturas determinadas. Como se o escritor tivesse diluído a fábula em seu texto, ainda assim deixando-a reconhecível.

Essas quatro breves referências já permitem distinguir diferentes fábulas que seriam acionadas pela escritura de estréia de Calvino, reconhecidas em um material crítico introdutório, mas que ganharão vida longa também nos estudos aprofundados sobre o autor: 1. a fábula que contamina a narrativa neo-realista; 2. a fábula como sinônimo de história irreal, fantástica, oposta à história realista; 3. a fábula equivalente à história infantil ou de aventuras; 4. a fábula diferente do gênero fábula.

Vários sentidos para um mesmo termo incitado por um único livro levam a indagar sobre o que este guardaria de tão especial. A similitude terminológica e a multiplicidade semântica das definições expostas possivelmente se fizeram necessárias diante da narrativa de Calvino, que se mostrou um tanto diferente da maioria dos diários, memórias, autobiografias ou romances estritamente históricos neo-realistas, que se publicavam naquele período; mas, na verdade, elas também se devem a uma das primeiras leituras da *Trilha*, uma resenha jornalística que lhe foi dedicada logo após sua publicação e que aqui virá à cena em momento oportuno, enquanto outros discursos críticos mais amplos, a ela tributários em grande medida, são abordados.

⁴ Ferroni, 1991, vol. *Il Novecento*, p.568-9. "Il punto di vista del ragazzo (diverso da quello dei combattenti adulti) trasporta i crudi eventi bellici su un piano avventuroso e fiabesco".

⁵ Spagnoletti, 1994, p.627. "la storia ha tutta l'aria di essere una fiaba, raccontata con l'estro di chi non si serve del canonico diagramma delle ripetizioni, o falsi colpi di scena, proprio del genere".

Mesmo nas análises sobre questões recorrentes em toda a obra de Calvino, que extrapolam, portanto, o universo particular de seu primeiro livro, a fábula ainda é uma linha interpretativa privilegiada, aumentando a complexidade do mapeamento de seus sentidos, mas, ao mesmo tempo, criando a ilusão de se estar mais perto deles.

Giuseppe Nava, por exemplo, um crítico constante de Calvino na revista *Paragone* dos últimos anos, serviu-se da fábula para perscrutar diversos aspectos da obra estudada. Escolhendo percorrer a "geografia de Calvino" em um de seus artigos⁶, Nava identificou o bosque que ambienta a *Trilha* como o lugar arquetípico indispensável às fábulas e aos romances de aventura, ambos modelos que influenciariam a narrativa em questão. Esse elemento seria um dos "módulos fabulescos"⁷ que também compareceriam nos contos de Calvino publicados em 1949, sob o título *Ultimo viene il corvo* ('Por último vem o corvo'⁸), sendo outros dois o rastro deixado por um personagem nos lugares encantados e os objetos mágicos desejados pelo herói.

Dessa forma, percebe-se que Nava recuperou, em primeiro lugar, a fábula dos estudos filológicos e folcloristas, notadamente da exaustiva análise comparativo-formalista dos contos maravilhosos russos realizada por Vladimir Propp⁹ na década de 20, para depois aplicá-la às histórias de Calvino. O procedimento de fazer valer as mesmas funções e tipologias do patrimônio popular identificadas pelo primeiro autor nas páginas ficcionais do segundo pode ser explicado pelo fato de o próprio escritor italiano citar os estudos de Propp em seus textos, como na introdução às *Fábulas italianas*¹⁰, ou até resenhá-los diretamente, em "Sono solo fantasia i racconti di fate?" (1949, 'São apenas fantasia os contos de fada?')¹¹, além de ter realizado ele próprio a comparação e a seleção de variantes dos contos

⁶ O título do artigo é "La geografia di Calvino", *Paragone*, Ano XXXVIII, n.2, 1987, p.21-39

⁷ Nava, op.cit., p.24. "moduli fiabeschi", expressão que se repete em outros artigos do autor.

⁸ Os títulos dos livros de Calvino que ainda não possuem tradução para o português constarão entre aspas simples, tendo sido traduzidos provisoriamente na dissertação para uma compreensão direta. Esse mesmo procedimento será realizado com os títulos dos ensaios de Calvino que citam obras de outros autores ainda não traduzidas, diferenciando-as das traduções que virão com o título destacado em itálico.

⁹ Cf. Propp, *Morfologia do conto maravilhoso*, 1984 [trad. Jasna Paravich Sarhan]; *As raízes históricas do conto maravilhoso*, 1997 [trads. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra]. Enquanto, em português, encontrou-se a tradução "conto maravilhoso" para o original russo *skazki*, em italiano, preferiu-se *fiaba*, que também pode ser "fábula", como nesta dissertação, para o primeiro livro (*Morfologia della fiaba*, Einaudi, 1966), e *racconto di fate*, "conto de fadas", para o segundo (*Le radice storiche dei racconti di fate*, Einaudi, 1973).

¹⁰ Calvino, "Introdução" a *Fábulas italianas*, 2002, p.9-43, principalmente nota de rodapé n.6

¹¹ Publicada em "L'Unità", 06/07/1949, e recolhida em Calvino, *Saggi 1945-1985*, 1995, p.1541-1543, essa resenha é dedicada ao segundo livro de Propp citado na nota n.9.

populares de mesmo enredo, durante a organização de sua coletânea de fábulas, e de ter compartilhado as concepções literárias dos estudos estruturalistas nos anos 60. Todas essas relações também justificam tal interpretação da fábula como *forma* textual empregada por Calvino não ser exclusiva de Nava.

Em um segundo artigo¹², o crítico explicou que o desenho geral da superação de obstáculos pelo herói em busca do objeto desejado, catalogado por Propp, estaria subentendido no processo de iniciação dos primeiros personagens de Calvino. Porém, Nava afirmou, no mesmo texto, que o escritor só iria adotar a fábula proppiana, configurada por um número pequeno e permanente de funções, anos mais tarde, quando estivesse fortemente interessado pela literatura como jogo combinatório. Essa contextualização acaba evidenciando uma imprecisão da própria análise do crítico, que, já no artigo anterior, atribuía “módulos fabulescos” tipicamente de Propp à *Trilha*, livro muito distante dos ensaios de Calvino da década de 60, que debateriam, ainda segundo Nava, de forma mais sistemática, as questões suscitadas pelo formalista russo e redesenhadas pelos estruturalistas.

Outro fator complicador da leitura da fábula pelo olhar de Nava está no título de seu segundo artigo, “Calvino e il fantastico”. Isso significa que o crítico pretendia discutir uma outra aproximação, que remeteria à tradição fantástica, mas que, de certa forma (não esclarecida em seu texto), mistura-se com a fábula. Um livro completamente diferente daqueles vistos até aqui, organizado por Calvino, foi citado por Nava, *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983, *Contos fantásticos do século XIX*), trazendo como referência à reflexão sobre a semântica da fábula esse segundo gênero literário, que, por si só, mereceria ser repensado à luz de toda a produção narrativa e teórica de Calvino.

De qualquer forma, um último elemento da composição crítica de Nava pode ser apontado, a partir de seu “Calvino interprete di Borges”¹³. Nesse artigo, buscou-se explicar o contraste entre o estilo do escritor italiano, cuja leveza e precisão racionalista seriam destacáveis, e o estilo do escritor argentino, mais denso e irrealista. Sem atentar para os desdobramentos da comparação, o que interessa aqui é observar que os “módulos fabulescos”, segundo Nava, teriam contribuído para a formação dos traços estilísticos de

¹² Nava, “Calvino e il fantastico”, *Paragone*, Ano XLII, n.30, 1991, p.49-64

¹³ Nava, “Calvino interprete di Borges”, *Paragone*, Ano XLV, n.45-46, 1994, p.24-32

Calvino acima mencionados. Essa relação de causalidade fábula → leveza/precisão será mais explorada nesta pesquisa, porque recorre nas leituras de outros críticos além de Nava, em textos instigantes por, principalmente, vincular a fábula a essa caracterização estilística predominante na aceitação de Calvino por parte de seus numerosos leitores.

Assim identificados, tanto o esquema propiano das funções do conto maravilhoso quanto a sinonímia entre fábula e narrativa fantástica parecem funcionar bem nos vários livros de Calvino, ao menos em razão de sua incidência na crítica. Ambas as frentes interpretativas apareceram em *Invito alla lettura di Calvino*, de Giuseppe Bonura (1972), um estudo que tentou orquestrar traços realistas e fabulistas das obras calvinianas dispostas em ordem cronológica, procurando identificar elementos formais do que se conhecia por fábula previamente a essas obras (como no caso de Nava). Um objeto mágico que representa poder, como a pistola que Pin rouba do soldado alemão e esconde para que seja só sua na *Trilha*, ou a chave roubada durante o saque na cidade de Menton em *L'entrata in guerra*¹⁴ (1954, 'A entrada na guerra'), seria um sinal, para Bonura, da presença fabulista. Também a superação de provas por parte do herói, que usualmente se afasta de casa e vive perigos na floresta, descobrindo a si mesmo, seria outro indicativo da fábula, claramente evidenciado em *Il barone rampante* (1957, *O barão nas árvores*). Além disso, segundo Bonura, este mesmo livro de Calvino, juntamente com os outros dois que formam uma trilogia, *Il visconte dimezzato* (1952, *O visconde partido ao meio*) e *Il cavaliere inesistente* (1959, *O cavaleiro inexistente*), poderiam causar a impressão descuidada de que seus "temas fantásticos e fabulistas" estivessem "desvinculados de qualquer referência direta à realidade social de seu tempo"¹⁵. Portanto, fábula e fantástico, mais uma vez, estariam lado a lado, dissociados da história.

As possibilidades de pôr em questão essas matrizes semânticas, que ficam progressivamente fadadas à cristalização de um senso crítico comum, só começam a surgir com os estudos que abordam o problema da fábula em Calvino de maneira mais global, considerando imprescindível também o embate com sua produção teórica. Afinal, o escritor, ocupando os papéis de resenhista, editor, jornalista e crítico, percorria diariamente

¹⁴ *L'entrata in guerra* é composto pelo conto homônimo e por "Gli avanguardisti a Mentone" ('Os vanguardistas em Menton') e "Le notti dell'UNPA" ('As noites de UNPA'). Ainda não possui tradução em português.

¹⁵ Bonura, 1972, p.71. "temi fantastici e favolistici"; "svicolati da ogni riferimento diretto alla realtà sociale del proprio tempo".

muitos temas em tantos textos, resenhas e ensaios, que nem foram ainda completamente recolhidos em livro. Grande parte desse material já se encontra preservada em *Saggi 1945-1985* (1995, 'Ensaaios'), dois extensos volumes organizados por Mario Barenghi, constante leitor e pesquisador de Calvino. Mas, muitos outros textos, como os anteriores ao período destacado no título de *Saggi*, ainda que constem na completa seção bibliográfica dos volumes da obra ficcional do escritor *Romanzi e racconti*¹⁶ (1991, 'Romances e contos', também organizados por Barenghi), não foram nunca republicados em livro e são de mais difícil acesso. O próprio Calvino só organizou dois livros de seus ensaios, intitulados *Una pietra sopra* (1980, 'Assunto encerrado', cujo texto de abertura data de 1955, deixando mais de uma década de escritos engavetada) e *Collezione di sabbia* (1984, 'Coleção de areia'), já no final de sua trajetória.

Os esforços para entender algumas bases epistemológicas que formariam a leitura de mundo de Calvino e, conseqüentemente, sua escritura ficcional e teórica como um todo, fundamentaram o estudo de Roberto Deidier, em *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino* (2004). Já que a fábula parecia, ao autor, estar intimamente implicada no processo de cognição da realidade, Deidier tentou sobrepor às definições do termo vistas anteriormente, que, em geral, criavam aproximações com gêneros literários, o conceito de modelo:

(...) a fábula é muito menos para Calvino território do fantástico, preeminência do maravilhoso, fuga, exílio da história, mas continua a ser o grande modelo no qual, como em um vórtice, convergem todos os destinos (...) para se tornarem reconhecíveis, interpretáveis.¹⁷

Nessa chave de compreensão, Deidier argumentou que a fábula ajudaria Calvino a deduzir da complexidade real um modelo crítico-cognitivo estratificado e passível de novas combinações, conforme a escolha de perspectiva para a modulação da escritura. Dessa forma, o crítico não procurava ressaltar apenas uma visão da fábula como oferta de elementos formais e seus esquemas de sucessão linear, isto é, seu caráter combinatório, ao

¹⁶ Cf. "Testi e interventi in periodici e volumi" in Calvino, *Romanzi e racconti*, volume terzo, p.1391

¹⁷ Deidier, 2004, p.49. "(...) la fiaba è men che mai per Calvino territorio del fantastico, preminenza del meraviglioso, fuga, fuoriuscita dalla storia, ma resta il grande modello dove, come in un vortice, convergono tutti i destini (...) per rendersi riconoscibili, interpretabili".

qual Nava e Bonura já tinham acenado. Também se mostrou evidente e fundamental para Deidier o profundo valor epistemológico que Calvino tinha intensamente formulado, refinado e defendido, para o trabalho literário, apoiando-se, para tanto, dentre outros elementos, na fábula como modelo dos destinos humanos.

O livro de Deidier parece complementar um estudo crítico anterior. Primeiro, porque Gian Carlo Ferretti, em *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985* (1989), também tinha percorrido a extensa cronologia dos textos teóricos de Calvino, contrastando-a com a produção ficcional e conseguindo relevar diferentes fases, em que as reflexões de ambos os domínios não necessariamente convergiam, cujo resultado foi o desenvolvimento heterogêneo da linha poética intitulada "a fábula, a aventura"¹⁸. Segundo, porque Ferretti também tinha entendido a fábula como modelo para o projeto calviniano de compreensão da complexidade histórica e, mais especificamente, de superação do conflito entre a insensatez da racionalidade humana moderna e a natureza inocente vista como alteridade, projeto esse com interesses claramente antropológicos, mas que, de acordo com o crítico, nunca teve êxito.

Ferretti percebeu que Calvino já mencionava a fábula no final dos anos 40, em resenhas sobre Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson e Elsa Morante, mas essa observação não impediu o crítico de afirmar que a linha fabulista tinha sido primeiramente desenvolvida apenas na ficção, encontrando voz nos textos jornalísticos na década seguinte. Ferretti interpretou tal suspensão temporal como um modo de evitar a dissonância que poderia ser criada entre a poética da fábula e as urgentes circunstâncias políticas e sociais, deixando implícito, por um lado, que Calvino receava declarar fora da ficção aquela sua afinidade, e revelando, por outro, que ele próprio, Ferretti, também acionava em seu "dicionário interpretativo", como outros críticos já citados, a oposição entre fábula e realidade.

Ao mesmo tempo, Ferretti conseguiu aprofundar o sentido da fábula em suas considerações, já que não deixou de vinculá-la ao seu objetivo central de pesquisa, a identificação da insolúvel alteridade na relação entre homem moderno, história e natureza como fundamento de toda a obra calviniana. A origem dessa discussão estaria na resenha

¹⁸ Ferretti, 1989, p.25. "la favola, l'avventura"

"Le capre ci guardano" (1946, 'As cabras nos observam'¹⁹), na qual Calvino se questiona sobre o que as cabras e os outros animais da ilha de Bikini (onde os primeiros experimentos com a bomba de hidrogênio foram realizados) teriam pensado da insensatez e da hipocrisia do homem na guerra, já que eles só estavam acostumados à subjugação pelo homem quando da necessidade de transporte ou de pesquisas em laboratório para fins mais aceitáveis. Um passo posterior do mesmo tema estaria, conforme Ferretti, na *Trilha*, porque no livro se distingue "um Pin inocente e fabulesco indagador da natureza de um Pin *contaminado* pela maldade destrutiva"²⁰ dos homens. Assim, a fábula foi colocada ao lado da inocência, do mundo infantil e da conciliação das tensões enunciadas na resenha "Le capre", enquanto, do outro lado, estava o universo adulto da desarmonia.

É válido, finalmente, retomar um último discurso crítico fundamental para o problema da riqueza e da fugacidade semântica da fábula em Calvino. Fundamental por vários motivos, mas especialmente porque se propôs a desmistificar certa imagem unanimemente construída de um Calvino fabulista, mas, ainda assim, ou justamente por causa dessa leitura crítica quase impiedosa, abriu o espaço que justifica os rumos da dissertação.

Alfonso Berardinelli escreveu "Calvino moralista, ou como permanecer são depois do fim do mundo"²¹ para tentar desvendar as razões do sucesso imediato e duradouro conquistado por Calvino em meio aos críticos e às centenas de leitores italianos. A partir desse projeto, o autor reconheceu a fábula como um dos fatores determinantes da concepção de trabalho literário e do estilo de Calvino, e traçou-lhe um duplo significado. Parte desse significado estava assegurada pela própria história das tradições filosófico-culturais primitivas, que transmitiam sua sabedoria, seus ensinamentos, através de seus principais pensadores, como Sócrates e Buda, e das primeiras fábulas orais, de valor, portanto, essencialmente moralista. Além disso, Berardinelli completou o significado da

¹⁹ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.2131. Todas as citações dos ensaios de Calvino que pertencerem ao *Saggi* serão indicadas como nesta nota, em todos os capítulos, para que se evitem anotações muito extensas e repetitivas, já que todos os títulos dos ensaios conforme publicados naqueles dois volumes, as respectivas datas da primeira publicação e as traduções provisórias dos títulos em português realizadas na dissertação sempre constarão no corpo do texto.

²⁰ Ferretti, op. cit., p.39-40. "un Pin innocente e fiabesco indagatore della natura da un Pin *contagiato* dalla malignità distruttiva" [grifo original: sempre apresentado em modo itálico, conforme os próprios autores; quando o grifo não for original, estará sublinhado, no corpo do texto e na nota de rodapé].

²¹ O artigo foi originalmente publicado na revista italiana *Diario*, ano VII, n.2, em 1991. A tradução em português de Maria Betânia Amoroso se encontra em *Novos Estudos*, n.54, jul/1999, p.97-113.

fábula ao contextualizá-lo na obra de um escritor moderno que – fazia-se extremamente necessário e urgente ao crítico enfatizar – estava muito preocupado com a educação e o divertimento de seu público e mais ainda interessado na preservação de uma personalidade literária que fosse amplamente acolhida por tais leitores.

Ficou, dessa forma, promovida, pelo ensaio de Berardinelli, a união do efeito tranqüilizador do antigo moralismo filosófico ou religioso com a afinidade de Calvino em relação ao pedagogismo (aparentemente) otimista que pretendia para seus textos. O crítico assim resumiu:

Foi a fábula que reuniu as heranças sábias e que as conservou misturando-as com o bom-senso camponês, popular e protoburguês. É portanto uma narrativa como a sua [de Calvino], inspirada na fábula, que pode transmitir de novo aquela moral. Pode transmiti-la e ensiná-la sem que percebamos. Sem tédio, com divertimento. Porque, justamente, acima de qualquer coisa, o ânimo deve permanecer tranqüilo e satisfeito, a superfície da mente pode ser no máximo encrespada por brisas leves, mas não jogada no meio de uma ventania de tempestade.²²

Interessa ainda observar como caminha a argumentação inquiridora de Berardinelli. Falta conhecer de perto esse personagem que ele criou, chamado “Calvino moralista”, para que também o subtítulo de seu artigo, “como permanecer são depois do fim do mundo”, torne-se compreensível. Para tanto, deve-se considerar que o valor pedagógico da fábula, na visão de Berardinelli, não reporta simplesmente a uma dinâmica de ensinar e aprender, ou mesmo à necessidade de ler e escrever a si próprio, de auto-conhecer, que garantiria a satisfação de ambos escritor e leitor: ele serve sobretudo para preencher as profundas dúvidas existenciais de Calvino enquanto intelectual e narrador, mas não preencher como uma resposta a algo antes dito, compartilhado; ao contrário, é um moralismo que preenche tudo o que não diz, o que finge não existir:

A recusa ou temor da vida, a duvidosa prudência, a desilusão, a fraqueza, a nostalgia de alguma coisa, principalmente do mundo das fábulas e infantil, tudo isso

²² Berardinelli, 1999, p.108

Calvino negou e com astúcia escondeu para não perturbar e escandalizar os leitores e os críticos.²³

O artigo ainda conduz à idéia de que, se a fábula inspira a nostalgia que é rapidamente negada, escondida por Calvino, ela própria fornece o antídoto à compaixão do escritor com os leitores e consigo mesmo, sugerindo um estilo literário seguro, enxuto, avesso aos excessos de conteúdo e de linguagem que poderiam sobrecarregar seu nível de densidade. Finalmente, depois da reflexão sobre o valor moral da fábula imprescindível à tradição e atualizado em Calvino como astúcia diante do medo (da vida e da escrita, conforme subentendido pelo texto do crítico), chega-se à interpretação que Berardinelli faz da proposta estilística calviniana, vista, então, como tática de sobrevivência, moral e literária, mais do que física ou psicológica, para “depois do fim do mundo”. Mas Berardinelli só precisou de uma palavra para defini-la, e repetiu-a, convicto, várias vezes em seu texto:

Fuga: acredito que seja esta uma das palavras-chave para interpretar a evolução ou a involução experimental da narrativa de Calvino. Calvino é sobretudo um menino que foge de um perigo rindo de medo, porque confessar o medo seria impossível para seu estilo.²⁴

A fábula, nesse veredicto crítico, é a protagonista. É ela que acolhe o menino Calvino, porque seu papel é o da tradição, da narrativa primitiva, da sabedoria e, seria possível dizer, o mais importante no artigo de Berardinelli, da leveza. Como visto, o “estilo leve” do escritor tinha se evidenciado para Giuseppe Nava à contraluz da densidade borgesiana, assim como foi explorado em sua relação, quase sempre bastante imediata, com a fábula por outros críticos, tanto que Berardinelli se sentiu chamado à discussão para que esclarecesse a intenção de fuga que reconditadamente originava a tão percebida leveza fabulista.

Um dos intuitos da apresentação dos muitos sentidos de fábula recuperados na crítica era justamente direcioná-los, por mais generalizantes, abstratos, definidores e

²³ Ibid., p.100

²⁴ Ibid., p.102

diversos que pudessem ser, ao debate, antes latente e agora explicitado por Berardinelli, da consolidação e difusão de uma imagem de Calvino extremamente livre de perturbações lingüísticas como narrador e, pressupõe-se, estéticas, filosóficas e políticas como intelectual, e que, portanto, só poderia ser favorável a qualquer possível vínculo seu com a fábula.

Em certa medida, esse raciocínio parece estar embasado nas próprias narrativas do escritor e no modo como ele se apresentava à crítica por meio de discussões e reedições. Porém, tal dedução de uma imagem de Calvino fabulista perfeita e intocável tenta facilitar a compreensão do termo fábula, evitando a busca por sua motivação ou o questionamento de seu uso, não se dispondo, muitas vezes, a ultrapassar o campo da suposição ou da imaginação de diversas características prévias à obra do escritor: um gênero literário, um elemento narrativo como a leveza, uma fábula de La Fontaine, as histórias infantis, o conto maravilhoso de Propp ou uma aventura fantástica.

Essa pesquisa pretende desconfiar, ao lado de Berardinelli, dessa aceitação crítica tão polissêmica quanto conclusiva da fábula como a escolha feliz de um escritor bem-resolvido. Assim como espera analisar, indo além de Berardinelli, outros motivos além daqueles existenciais, que também possam configurar a relação de familiaridade com a fábula tão bem-construída nos textos de Calvino. Dessa forma, buscando praticar uma análise da fábula *intrínseca* à obra do escritor, mais válido do que a proposta de sistematizar conceitualmente os gêneros e estilos acima citados, através de bibliografia especializada, parece ser retomar o ponto inicial do processo de invenção da fábula na crítica dedicada a Calvino. Considera-se o depoimento do escritor:

Pavese foi o primeiro a falar de tom fabular com relação a mim, e eu, que até então não tinha me dado conta disso, daquele momento em diante o soube até em demasia, e procurei confirmar a definição. Minha história começava a ser marcada, e agora toda ela me parece contida naquele início.²⁵

²⁵ Calvino, "Prefácio à segunda edição" in *A trilha dos ninhos de aranha*, 2004, p.17

Calvino relembra, passadas quase duas décadas, a força inaugural da resenha de Cesare Pavese sobre a *Trilha*, escrita para o jornal *L'Unità* de 27/10/1947²⁶. O texto tentava criar uma imagem satisfatória, uma metáfora significativa, para explicar o ponto de vista do livro, quando apresentou pela primeira vez a *fábula*, sem cerimônias: “Diremos então que a astúcia de Calvino, esquilo da pena, foi esta, de se empoleirar sobre as plantas, mais por brincadeira do que por medo, e observar a vida *partigiana* como uma fábula de bosque, clamorosa, variada, 'diferente'”²⁷.

O tom até soa um pouco brincalhão, como o próprio olhar de cima das árvores que apreende um outro cotidiano de guerra. Porém, a analogia certamente não é gratuita, pois Pavese mencionou a fábula uma segunda vez na resenha, acrescentando possibilidades de pensar como teria ocorrido a transfiguração da história dos *partigiani* em fábula, e, mais do que isso, em uma fábula “diferente”: “Mas a voz que fala, do jovem Kim com a *sten* no braço, (...) é ainda a voz de fábula de quem fantasia ‘como fazia quando criança’”²⁸.

Parece existir uma extensão de significado entre as duas solicitações de fábula da resenha de Pavese. Se, primeiramente, tinha sido sugerido que a fábula de bosque, comumente reconhecida como história contada às crianças, era particular em Calvino, em seguida, pode-se entender o porquê, isto é, que a “voz de fábula” não é exclusiva do menino Pin, que essa linguagem fantasiosa da infância também repercute no adulto Kim. Kim é um comissário *partigiano*, estudante de psiquiatria, responsável pela formação dos destacamentos da guerra. Sua presença na narrativa se concentra no capítulo IX, no qual ganham relevo suas dúvidas sobre quem era e qual o seu papel naquele jogo existencial estratégico. Kim e Pin empreendem, cada qual a seu modo, a busca introspectiva por respostas, que pode assaltar quem quer que esteja na guerra querendo entendê-la. Dessa maneira, Pavese parece ter conseguido unir, pela fábula de bosque e pela voz de fábula adulta, os dois personagens de maior destaque na narrativa, e afirmar um sentido dessa fábula como percepção que questiona, que precisa de uma explicação.

²⁶ Posteriormente recolhida em Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, 1951, p.273-6. Devido à sua relevância, não só para a composição crítica desta “Introdução”, mas para todo o desenvolvimento da dissertação, como documento histórico e declaração de poética compartilhada com Calvino, o texto integral da resenha constará nos “Anexos”, p.155-6.

²⁷ Pavese, op. cit., p. 273-4. "Diremo allora che l'astuzia di Calvino, scoiattolo della pena, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, 'diversa'"

²⁸ Ibid., p.275-6. "Ma la voce che parla, del giovane Kim dallo sten al braccio, (...) è ancora la voce di fiaba di chi fantastica 'come faceva da bambino' (...)"

Mesmo que as duas referências à fábula já produzam algum sentido entre si, elas não são, de forma alguma, independentes do conjunto de argumentos de Pavese, inclusive poderiam ajudar a esclarecê-los ou ser esclarecidas dentro desse contexto. Afinal, a fábula, uma vez que transforma o ponto de vista de alguém, seja de quem subiu nas árvores, de Pin com os *partigiani* no bosque ou do comissário Kim, pode influenciar a criação dos personagens de Calvino, cujos traços principais Pavese também tentou explicar. Ao invés de personagens realistas, esféricos, heróicos, a *Trilha*, segundo o resenhista, colocaria em movimento figuras reduzidas a “máscaras”²⁹, subordinadas, assim como as palavras, ao ritmo quase espontâneo, natural de uma narrativa em que se sobrepõem desencontros e aventuras de um protagonista-menino, para que os fatos e as ações se destaquem. Esses procedimentos, claramente valorizados por Pavese, poderiam engendrar uma rede interpretativa na qual funcionassem a fábula, os personagens-máscaras, o narrar fatos, as palavras sem peso, e ainda os efeitos de frescor, limpidez e pureza e a análise introspectiva, também notados por Pavese, a fim de contribuir para a significação daquele núcleo semântico da fábula, bastante pontual na resenha.

Tal método, porém, não foi adotado por Giorgio Bertone, na leitura do texto de Pavese apresentada em *Italo Calvino. Il castello della scrittura* (1994). O autor considerou a referência à fábula como uma sugestão ocasional, que foi, no entanto, tomada como a principal lição pavesiana a Calvino e muito requisitada pela crítica posterior, deixando em segundo plano a descoberta mais importante da desconstrução dos personagens. Isso significa que Bertone não pensou a fábula como explicação ou referente desse elemento estrutural da narrativa, talvez porque ele não pretendesse analisar a resenha de forma apurada, tendo preferido discuti-la à luz da repercussão da nomenclatura *fábula* nela contida. Nesse aspecto, os argumentos do crítico são bem coerentes para que se conheçam as relações originárias entre Pavese, a fábula e Calvino.

Bertone atentou para a ressonância do “batismo”³⁰ de um Calvino fabulista, simbolizado pelo texto de Pavese, ao longo da trajetória do escritor, mas, ao mesmo tempo, desfez a ilusão de considerar o próprio Calvino inocente na trama de validação de seu trabalho literário:

²⁹ Ibid., p.275. "maschere"

³⁰ Bertone, 1994, p.91. "battesimo". Cf. todo o capítulo II "Italo Calvino e Cesare Pavese", p.87-118.

Em resumo: Calvino esteve tão precocemente inclinado a fornecer, dentro e fora dos seus textos narrativos, elementos não marginais para enquadrar e definir a sua obra, quanto, ao menos, esteve pronto a se apropriar das definições de seus principais críticos, a aceitá-las, principalmente pelo ângulo que estava a seu favor, e a 'procurar confirmá-las na prática'.³¹

Esse trecho não apenas diz respeito à natureza dialética do processo de formação, adaptação e reconhecimento de qualquer escritor, que sempre demanda o ajuste das influências e carências de editores, críticos, leitores e dos próprios autores, mas trata, especificamente, de um caso emblemático de intensa preocupação em colecionar instrumentos interpretativos para a afirmação de sua auto-imagem diante do público. Foi esse o contexto definido por Bertone para a análise da fábula: desde seu uso inaugural por um dos mais influentes leitores do jovem Calvino, e, gradativamente, em sua continuidade paradigmática no diálogo deste com críticos e leitores a respeito de seus livros, nas atividades de revisão textual para reedições e na produção de longos ensaios com tom recenseur sobre diversas temáticas urgentes ou de prefácios programáticos sobre o modo como tinha sido ou poderia (gostaria de) ser lido. Como a fábula parecia, também aos leitores, não só ao escritor, um daqueles elementos-chave para abrir um livro de Calvino, Bertone concluiu que o resultado da apropriação restrita da resenha sobre a *Trilha* tinha sido a subsistência de uma "função-Pavese"³² no panorama da vasta fortuna crítica que vinculava toda a obra calviniana à fábula.

É possível conhecer a dimensão ocupada pelo texto de Pavese na estréia de Calvino no debate literário através, por exemplo, das cartas de agradecimento do escritor iniciante aos seus primeiros resenhistas de jornais e revistas, os quais, em sua maioria, tinham aderido aos argumentos pavesianos de forma tão incondicional quanto assustadora para quem não imaginava já dominar um modo de fazer literatura que o satisfizesse para os próximos livros. As cartas dirigidas a Giuseppe De Robertis, em seu conjunto, são

³¹ Ibid., p.92. "Insomma: Calvino è tanto precocemente incline a fornire, dentro e fuori dei suoi testi narrativi, elementi non marginali per inquadrare e definire la sua opera, almeno quanto è pronto ad appropriarsi delle definizioni dei suoi critici maggiori, a sposarle, specie per il lato che più gli torna a favore, e a 'cercare di confermarle nella pratica'".

³² Ibid., p.90. "funzione-Pavese".

representativas dessa problemática da imediata “compreensão” crítica, sendo uma delas, datada de 06/02/1948, bem sincera e explícita:

Estou um pouco embaraçado com tudo o que tem sido falado, e me parece que já estou vinculado a uma maneira de escrever e a uma definição, enquanto sinto poder ainda colocar tudo em discussão. / A resenha de Pavese era declaradamente polêmica e a discussão era inevitável.³³

Nessa carta, Calvino agradece a De Robertis por também ter publicado uma resenha sobre a *Trilha*³⁴, a qual, assim como outras, ecoava a percepção que se generalizava sobre o escritor, colocando-o no centro de uma polêmica e causando-lhe certo constrangimento. Uma primeira hipótese que explicaria a “definição” já imprescindível de seu estilo, apesar de não ter sido diretamente mencionada, é a referência à fábula, pois já se sabe o quanto profícua ela foi logo após sua primeira aparição. Uma segunda hipótese para a reação de Calvino poderia ser o fato de que alguns nomes importantes da tradição literária ocidental – Stevenson, Kipling, Dickens e Nievo – tinham sido postos à prova por Pavese em sua leitura da *Trilha* e responsabilizados pelo “sabor ariostesco”³⁵ do livro. Todos esses autores, vindos da geração precedente que servira de estímulo mais ou menos direto ao neo-realismo italiano, eram traduzidos, prefaciados ou comentados tanto por Pavese quanto por Calvino, em suas atividades diárias na editora Einaudi em Turim, mas, ainda assim, assumir essa filiação talvez parecesse uma séria responsabilidade de se manter precocemente fiel a um único estilo.

Ambas as hipóteses para a “polêmica” criada por Pavese se justificam ainda mais por terem reaparecido em uma resenha sua de 1950, também no *L'Unità*, propondo que um dos mestres “ariostescos” de Calvino, Stevenson, teria buscado um efeito de “nítida e fabulesca vivacidade”³⁶ com que revestir a crua denúncia social. Lida junto com a resenha sobre Calvino, deixa evidente que Pavese situava a *Trilha*, de forma definitiva, em tendências narrativas já consolidadas.

³³ Calvino, *Lettere 1940-1985*, 2000, p.214. "Sono un po' in imbarazzo per tutto il parlare che se n'è fatto, e mi sembra che mi vincoli già a una maniera e a una definizione, mentre sento di poter mettere ancora tutto in discussione. / La recensione di Pavese era dichiaratamente polemica e la discussione era inevitabile".

³⁴ De Robertis, “Le ragnatele di Calvino”, *Tempo*, 24-31/jan/1948.

³⁵ Pavese, op. cit., p.274. "sapore ariostesco", proveniente de Ludovico Ariosto.

³⁶ Ibid., p.211. "nítida e fiabesca vivacità".

Diante disso, tanto quanto os demais discursos críticos aqui recolhidos, mesmo o breve texto de Pavese expande as possibilidades de traçar sentidos, precisos e metafóricos, para o termo fábula, porque sugere a articulação de variados elementos narrativos, como os personagens–máscaras, o ritmo de aventura das ações e a linguagem sem atritos, com reconhecíveis autores e vertentes literárias sobre os quais Calvino refletiria para traçar seu próprio projeto. A carta a De Robertis, por sua vez, ao apontar para a existência de implicações desse reconhecimento crítico que preocupavam o escritor, mas sem explicitá-las, torna instigante pensar o movimento de adequação das principais reflexões teóricas e ficcionais de Calvino aos núcleos semânticos da fábula em Pavese e a outros posteriores.

Finalmente, após perseguir um termo recorrente na elaboração de aspectos iniciais e, além disso, fundamentais da obra de Calvino, em meio a uma seleção de discursos críticos, e concluir, dessa tarefa, um conjunto rico, mas não-orgânico, de significações, o objetivo desta dissertação está definido: *entender a proximidade de Calvino à fábula ao longo do percurso reflexivo dos próprios textos do escritor, repleto de nuances, hesitações e complexidades conceituais*, promovendo um recorte temporal dessa produção, que tente abranger uma linha de questionamento relativamente homogênea e constante, bem como as duas obras ficcionais do início de sua trajetória – *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) e *Fábulas italianas* (1956) – que funcionam como marcos para o problema da pesquisa, *de modo a observar continuamente as possibilidades semânticas da fábula, delineadas pelas disposições políticas, estéticas e lingüísticas do exercício teórico-crítico de Calvino, o qual se constrói dentro do universo maior da narrativa moderna*.

Com esse objetivo, foi realizada uma extensa leitura de resenhas jornalísticas, artigos, ensaios, prefácios, introduções e cartas de Calvino, que pretendia: 1. identificar nesse material não apenas a ocorrência do termo fábula, mas perceber as relações sinonímicas, inferências e sutilezas conceituais, as quais, confrontadas com as referências explícitas, poderiam criar uma inter-relação de significados útil ao entendimento da fábula dentro de um conjunto mais amplo de expectativas e invenções; 2. arranjar todos esses textos pela convergência de temáticas relacionadas à fábula; 3. articulá-los às análises críticas aqui apresentadas e a outras igualmente relevantes, oferecendo destaque à resenha de Pavese, por ter pré-anunciado os mais importantes elementos reflexivos que serão desenvolvidos por Calvino; 4. e, finalmente, confirmar, esclarecer ou questionar os vários

sentidos de fábula assumidos pela crítica já existente, para talvez alcançar alguns outros ainda impensados.

Deduz-se, com a apresentação dessas etapas, que a ordem cronológica de publicação dos muitos textos de Calvino não foi necessariamente respeitada na análise que se pretendia construir, pois o período de 1945 a 1956 da produção intelectual do escritor delimitado na pesquisa, cujos limites são o ano inicial dos ensaios recolhidos em *Saggi* e a publicação de *Fábulas italianas*, já implicava certa homogeneidade dos pressupostos históricos, políticos e filosóficos vislumbrados nas questões especificamente literárias e também coesas. O estudo de Ferretti, citado nesta introdução, ratificou esse recorte, ao delimitá-lo, sob o título "Gli anni dell' *Unità*"³⁷ ('Os anos de *L'Unità*'), como a primeira fase da produção de Calvino em periódicos. Além disso, a tentativa de desmontar a organização linear dos textos e agrupá-los em um número restrito de questões, para que cada capítulo da dissertação fosse dedicado a uma delas, e todas funcionassem como núcleos centrípetos de textos que se distanciam em alguns anos, respondia a uma outra expectativa, a de demonstrar que a delimitação temporal do material analisado, condicionada pelo âmbito desta pesquisa, não localiza o debate sobre a fábula em Calvino de forma tão rígida, a ponto de impossibilitar sua relação com as inúmeras outras referências à fábula que virão nos anos posteriores.

Apesar dessa tendência projetiva do debate, o foco da leitura foi, como dito, perceber concepções de fábula e seus respectivos pressupostos do fazer literário, sem ter pretendido, portanto, abarcar a totalidade das questões suscitadas pelos textos de Calvino, tarefa inviável à pesquisa, já que, apenas dos volumes *Saggi 1945-1985*, foram lidos e consultados 93 ensaios, além das 249 cartas do volume *Lettere 1940-1985*, compondo um universo de páginas que rapidamente se avolumaram e escaparam a uma análise exaustiva.

Por fim, assumindo uma maneira particular de ler Calvino, algumas considerações foram especialmente dedicadas à narrativa *A trilha dos ninhos de aranha* no último capítulo da dissertação, não para retomar, ilustrar ou confirmar as reflexões dos textos teóricos do mesmo autor, mas sim para potencializar o exercício crítico, tanto de Calvino quanto este que aqui se constrói. Exercício crítico que se concluiu pela contribuição à formação de um amplo questionamento sobre os desafios da arte de narrar e escrever histórias na modernidade, impostos a um Calvino absorvido pela fábula.

³⁷ Ferretti, op. cit., p.12

Capítulo I. As fábulas na biblioteca de Calvino

1. As narrativas herméticas: dificuldades do romance

Estar envolvido com as ocupações de editoria e de crítica significa ser efetivamente leitor. Leitor diário de muitos livros, antigos e recentes, breves e extensos, Calvino preenchia as prateleiras de sua biblioteca, delimitando-as pelos sucessivos períodos e estilos, que o ajudavam a visualizar o seu próprio espaço como escritor. E ele nunca concebeu esse espaço fora do pensamento político e da participação na história, chegando mesmo a traduzi-lo, na fase de sua produção aqui privilegiada (1945-1956), na afiliação ao Partido Comunista Italiano e, também como militante, na composição da redação turinesa do jornal comunista *L'Unità*. Tal imagem de intelectual se desprende com vigor da primeira década de seus textos, estejam eles expressamente engajados no debate das instâncias políticas vigentes, ou centrados em apreciações literárias mais autônomas e pontuais, instaurando, em ambos os casos, instrumentos de análise para a recepção favorável ou desfavorável das tradições e vanguardas.

Se a leitura dos ensaios de Calvino que começa neste capítulo traz essa premissa da constante reciprocidade entre intenções estéticas e demandas sociopolíticas, não serão aqui distinguidos “textos sobre fábula” e “textos sobre outros assuntos” para a escolha das questões a serem discutidas. O próprio intuito da pesquisa ficaria comprometido, se os seus primeiros passos se direcionassem aos escassos nove textos que compõem a micro-seção “Sulla fiaba” (‘Sobre a fábula’) em *Saggi*³⁸, cujo título indicaria a extrema adequação do material para a observação das possíveis concepções de fábula. Ou mesmo se procurassem o reconhecimento do termo, previamente a uma leitura atenta, por todos os textos datados de 1945 a 1956.

Afinal, a oportunidade oferecida por uma obra ensaística fértil e coesa em relação a temas, autores, caminhos feitos e refeitos, é justamente a de acompanhar suas imbricações para que a fábula gradativamente se delineie, ao invés de selecionar unicamente ensaios que porventura contenham uma palavra específica; ainda que esta, sendo de fato “fábula” (ou,

³⁸ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.1539-1632

ocasionalmente, alguma de suas identidades heteronímicas entrelaçadas por denominadores comuns), quando explicitada, sirva para oferecer importantes indicações do caminho a ser procurado.

Além disso, é importante destacar que os textos de Calvino, quando problematizam a permanência da figura do intelectual comunista na sociedade italiana e suas reais possibilidades de ação na esfera pública, como ocorre muitas vezes, estão primeiramente preocupados com o específico intelectual-escritor e a específica ação por intermédio da literatura, ou seja, eles respondem a interesses fortemente literários, assegurando que a composição de contextos sócio-históricos nos ensaios irá conduzir ao campo mais restrito em que a fábula poderá ser encontrada.

Uma interpretação mais ortodoxa das propostas que visavam à integração sem artifícios do escritor junto ao povo, difundidas por muitos intelectuais da geração de Calvino e de seus predecessores, chegará a indicar os resultados insatisfatórios, no plano das transformações revolucionárias, dos livros que pretendiam representar e transformar as massas de operários italianos, ou, ao menos, aproximar-se delas e fazê-las se reconhecerem como agentes sociais. Essa foi a argumentação de Alberto Asor Rosa em *Scrittori e popolo*, revelando que “a Resistência se apresenta como uma simples *occasione* de um discurso, que uma vez mais encontra suas motivações no nível da cultura e da pesquisa intelectual”³⁹, e concluindo que Cesare Pavese, Elio Vittorini e, depois, Calvino, sobrepujam seus anseios burgueses e intelectuais às necessidades históricas, políticas e sociais do período em questão.

De qualquer forma, essas considerações preliminares permitem que, no encaminhamento da discussão sobre as significações da fábula deste capítulo, sejam primeiramente tratados os ensaios nos quais transpareça o posicionamento de Calvino diante das experimentações narrativas contemporâneas aos fundamentos de neo-realismo, resistência *partigiana* ou crítica comunista, que ele próprio assumiu no projeto literário do qual a fábula faz parte. Inclusive, será possível estar próximo daquele primeiro significado do termo, surgido pela oposição entre neo-realismo e fábula na crítica ao livro inaugural de Calvino, mas estar próximo tão somente para questioná-lo por instaurar um contraponto

³⁹ Asor Rosa, 1988, p.137. “la Resistenza si presenta come la semplice *occasione* di un discorso, che ancora una volta trova le sue motivazioni al livello della cultura e della ricerca intellettuale”.

demasiado imediato entre realidade e fantasia. Entendidos os elementos principais da *proposição de uma narrativa italiana moderna* – neo-realista e pós-neo-realista, compartilhada com outros escritores conhecidos de Calvino, refratária a determinadas linhas de poética que serão especificadas neste tópico e no seguinte, e através da qual sua atividade crítica individual se exerce – uma primeira idéia de fábula poderá ser formulada ao final do capítulo.

No ensaio “La letteratura italiana sulla Resistenza” (1949, 'A literatura italiana sobre a Resistência'), Calvino se mostra ciente das dificuldades enfrentadas pelos escritores que tentaram traduzir plenamente as intensas imposições históricas que viviam. Como muitas delas não foram resolvidas, o escritor prefere inverter a argumentação usual sobre a importância da literatura para a Resistência e pensar a influência do espírito de coletividade desse período em favor de uma conquista literária fundamental, a relação mais estreita entre escritor e sociedade. Porém, mesmo tentando se fortalecer nessa relação, muitas das criações em prosa e poesia surgidas nos anos 40 pelo punho de iniciantes no mundo das letras, ávidos por contar suas próprias experiências da guerra, padeciam da falta de “astúcia literária”⁴⁰.

Pode-se perceber que não bastava a Calvino se inscrever em determinadas contingências históricas e políticas ou dizê-las em páginas e páginas confessionais carentes de poesia: a obra realmente representativa do período resistencial deveria exceder as urgências dadas e conseguir falar do homem em suas necessidades e fraquezas universais. Vários poetas, contistas, romancistas são revisitados no ensaio sob esse crivo, sendo muitos deles referências essenciais para Calvino pensar a si próprio, como Elio Vittorini, Cesare Pavese, Franco Fortini, Marcello Venturi e Primo Levi, já que tinham sido ou ainda seriam por ele resenhados ao longo dos próximos anos.

Assim, em meio aos ideais sociológicos de uma nova e sólida cultura popular italiana, revela-se um movimento discursivo extremamente intelectualizado e de caráter mais antropológico, que estará presente nos outros textos de Calvino, e sobre o qual Asor Rosa tinha alertado de forma generalizante, sem explicitar as dúvidas particulares à poética desse escritor que o constituem. Dúvidas permanentes a respeito da adequação e do alcance

⁴⁰ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1495. "astuzia letteraria".

da literatura na compreensão histórica, surgidas diante dos livros dos autores mencionados no ensaio ou dos seus próprios.

Uma resenha anterior já ilustra essas inquietações. Em “Abbiamo vinto in molti” (1947, 'Vencemos em muitos'), escrita por ocasião do recebimento do Prêmio literário de *L'Unità* de Gênova, juntamente com outros escritores, Calvino sente a oportunidade de tentar delimitar seu pensamento e sua escrita no conjunto da produção da última geração da narrativa italiana. Sua lucidez autocrítica permite traçar dois retratos bastante precisos de uma mesma motivação inicial, a escritura de contos realistas e dramáticos sobre os *partigiani*. Um deles é o de Marcello Venturi, também um jovem ganhador do prêmio, e o outro, do próprio Calvino. Olhar esses retratos é começar a entender a fisionomia moral e estilística do autor através dos seus olhos:

Venturi é o verdadeiro escritor *partigiano*, heróico e coletivo ao mesmo tempo, emotivo e, contudo, sarcástico, sem pudor da própria tragicidade comovente, às vezes truculento, mas sempre avesso a complacências mórbidas. É o narrador que nasce da luta da resistência e que narra, principalmente com popularesca ingenuidade, as emoções coletivas, encarnadas por um herói impessoal e único. (...) Eu, ao contrário, faço contos de *partigiani*, de camponeses, de contrabandistas, nos quais *partigiani*, camponeses, contrabandistas são apenas pretextos para histórias plenas de cor, de artifícios narrativos e de agudezas psicológicas: no fundo eu estudo apenas a mim mesmo, busco apenas exprimir a mim mesmo, busco representar apenas símbolos de mim mesmo nos personagens, nas imagens, na língua e na técnica narrativa.⁴¹

Pela comparação dos retratos, as esperadas evidências da legitimação de uma nova literatura italiana, condizente com seu tempo e lida por homens que nela se reconhecem, em razão do constante aperfeiçoamento de suas técnicas e tradições, parecem provir com mais

⁴¹ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1477-8. "Venturi è il vero scrittore partigiano, eroico e corale insieme, emotivo eppure scarno, senza pudore della propria commossa tragicità, talora truculento, ma sempre schivo da compiacimenti morbosi. È il narratore che nasce dalla lotta di resistenza e che racconta, spesso con popolaresca ingenuità, le emozioni collettive, incarnate da un eroe impersonale e unico. (...) / Io invece faccio racconti di partigiani, di contadini, di contrabbandieri, in cui partigiani, contadini, contrabbandieri non sono che pretesti a storie piene di colore, d'accorgimenti narrativi e d'acutizzazioni psicologiche: in fondo non studio che me stesso, non cerco che di esprimere me stesso, non cerco di rappresentare che dei simboli di me stesso nei personaggi e nelle immagini e nella lingua e nella tecnica narrativa".

abundância dos contos de Venturi do que dos de Calvino. Porque esse Calvino falava de si mesmo por cores e artimanhas, ao contrário do amigo, que emprestava a voz a um herói auto-suficiente, símbolo imediato do coletivo.

Mas, na resenha, o escritor não se mostra disposto a se acomodar em seu próprio individualismo da expressão e da linguagem logo construídas e controladas, e parte, na variedade de textos sucessivos, em busca de uma narrativa inteiramente diferente das tendências naturalistas, lírico-confessionais e herméticas, majoritárias nas décadas anteriores na Itália, idealizando algumas diretrizes estéticas como escritor e leitor, ainda em gestação. Como esse projeto de renovação da cultura e da literatura italianas pertencia também, dentre outros, a um dos intelectuais mais próximos a Calvino, a tensão que criava com outras vertentes literárias e a dificuldade de afirmação de suas conquistas podem ser entendidas a partir de três sucessivos artigos sobre Pavese.

No primeiro texto, “Pavese in tre libri” (1946, 'Pavese em três livros'), Calvino nota a tentativa de reação à linha poética do hermetismo nos livros pavesianos *Lavorare stanca* ('Trabalhar cansa'), *Paesi tuoi* ('Lugares teus') e *Feria d'agosto* ('Férias de agosto'). Em voga na literatura italiana há alguns anos, o caráter subjetivista, introspectivo e metafísico do hermetismo impregnava a poesia, segundo Calvino, com um lirismo exacerbado, traduzido em tormentos interiores e na clausura do poeta frente ao mundo. Se os escritores desejavam, como o resenhista, investir em obras de participação insubstituível na constituição da consciência social, mudanças anti-herméticas eram inadiáveis.

Calvino explica que Pavese teria, nesse sentido, trabalhado com um registro lírico “rebaixado” nos versos de ‘Trabalhar cansa’, direcionando a “atenção às vozes e às necessidades mais elementares de uma humanidade de camponeses e de vagabundos, de operários e prostitutas”⁴². Os mesmos tipos ocupam o romance ‘Lugares teus’, vivendo um cotidiano bastante realista de vontades básicas, sexo, cigarro e bilhar, e falando a língua espontânea das gírias. Já ‘Férias de agosto’ é uma coletânea de contos movidos pelos mecanismos da memória, muitas vezes as memórias infantis dos adultos, daqueles já conhecidos operários e camponeses.

⁴² Ibid., p.1200. "attenzione alle voci e ai bisogni più elementari di un'umanità di contadini e di vagabondi, di operai e prostitute".

É justamente esse cenário rudimentar, carente, livre de adereços e sensações refinadas, que estimula Calvino a diferenciar Pavese de Vittorini, cuja narrativa não passaria imune ao “eu” intelectual e racionalizante, que avalia as situações à distância. Será ainda discutida a resenha que Calvino dedicou exclusivamente ao debate com Vittorini, mas vale acenar que o escritor fará da questão da anti-intelectualização do “eu” narrador ou protagonista uma das suas preocupações principais.

Os argumentos interpretativos sobre a literatura de Pavese tentar romper com o distanciamento e o lirismo tipicamente herméticos continuam no ensaio “*Il compagno*” (1947, ‘O companheiro’), que trata do romance de mesmo título⁴³. O foco do livro seria a educação política e a realização prática da vida pelo trabalho, vivenciadas tanto por Amelio, que, apesar de ausente da trama em muitos momentos, é o protagonista para Calvino, o homem que assume riscos, o comunista, quanto por Pablo, um garoto sem ambições que, pelo exemplo de Amelio, aprende a amar, lutar e trabalhar, tornando-se “companheiro”.

Porém, visto que esses personagens, para ganharem sentido na configuração social e política da época da publicação do livro, precisavam denotar um jeito todo próprio de pensar e falar, muito diferente da lógica do eu-intelectual-autobiográfico, Pavese teria de ter cuidado para que a inserção de um discurso explicitamente ideológico não se tornasse postiça, alheia à rotina daqueles homens que só pouco a pouco se convenciam da importância da ação consciente e coletiva. Como Calvino acredita que essa dificuldade foi superada por Pavese, para complementar seu juízo crítico, recupera-se abaixo um momento significativo de ‘O companheiro’, em que a formação da consciência política se anuncia pela simplicidade da linguagem do narrador em primeira pessoa:

Para entender as coisas é preciso estudar, não as bobagens que nos ensinavam na escola, mas como é que se lê o jornal, como se exerce uma profissão, quem comanda no mundo. Se deveria estudar para não ficar atrás daqueles que estudam. Para não se deixar enganar por eles. Já então eu entendia que a saída é essa. Para

⁴³ Quase todos os títulos dos ensaios seguem essa lógica, reproduzindo unicamente os títulos dos próprios livros recenseados, logo, não será mais necessário reafirmá-la ao longo da dissertação.

estudar assim, existiria certamente um sistema. Existiria alguém que sabia tudo isso. Mas precisava era encontrá-lo, e fazê-lo entender que eu tinha entendido.⁴⁴

Há, no ensaio de Calvino, um comentário que corresponde com exatidão ao trecho aqui escolhido, e que traz consigo um conceito recorrente no vocabulário crítico de outros textos: “Pavese sente necessidade de adequar os seus problemas a essa mentalidade de poucas idéias e do sólido prazer de viver, sente necessidade de falar em primeira pessoa em nome deles; e o seu não é um travestimento decadentista (...)”⁴⁵. Travestimento decadentista seria a transformação superficial do eu-escritor em um eu-protagonista pertencente ao povo, a encenação de uma linguagem que se denuncia como encenação, o fingimento no pensar e no agir como o outro. Se, aos olhos de Calvino, o livro de Pavese não se construía sob esse travestimento, é porque o seu Amelio ou o seu Pablo eram perfeitamente reconhecíveis no discurso “para entender as coisas é preciso estudar”.

No entanto, em “*Prima che il gallo canti*” (1948, 'Antes que o galo cante'), Calvino descobre que Pavese esteve, sim, travestido, disfarçando sua faceta de homem hermético, o qual poderia ser assim caracterizado:

‘O homem hermético’ (...) podia facilmente ser transferido da África à Rússia em uma fila de soldados, podia até mesmo se encontrar em plena luta antifascista e acabar na prisão, e sempre o seu diário se movimentaria em uma gama estreitíssima de sensações, sua liberdade, sua moralidade seriam compostas pela adequação às tácitas sugestões das estações do ano e da memória.⁴⁶

Conforme os dois ensaios anteriores, a definição não se aplicaria a nenhum dos livros de Pavese resenhados, nem mesmo àquele de poemas. Mas, ficando o próprio

⁴⁴ Pavese, “Il compagno” in *Tutti i romanzi*, 2000, p.233. “Per capire le cose bisogna studiare, non le sciocchezze che insegnavano a scuola a noialtri, ma com’è che si legge il giornale, com’è fatto un mestiere, chi comanda nel mondo. Si dovrebbe studiare per a meno di quelli che studiano. Per non farsi fregare da loro. Già allora capivo che la strada è questa. Per studiare così c’era certo un sistema. C’era qualcuno che sapeva tutto questo. Ma trovarlo, e fargli capire che avevo capito”.

⁴⁵ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1210. “Pavese ha bisogno di adeguare i suoi problemi a queste mentalità dalle poche idee e dal solido gusto di vivere, ha bisogno di parlar in prima persona a loro nome; e il suo non è un travestimento decadentistico (...)”.

⁴⁶ *Ibid.*, p.1213-4. “‘L’uomo ermetico’ (...) poteva benissimo essere sbalestrato d’Africa in Russia in una fila di soldati, poteva magari anche trovarsi in piena lotta antifascista e finire in prigionia, e sempre il suo diario si sarebbe mosso in una strettissima gamma di sensazioni, la sua libertà, la sua moralità sarebbero sempre consistite nell’adeguamento a taciti suggerimenti delle stagioni e della memoria”.

Calvino surpreso com tal possibilidade, os romances breves *Il carcere* ('O cárcere') e *La casa in collina* ('A casa na colina'), que compõem o volume citado no título do ensaio, declarariam o pertencimento de Pavese ao hermetismo, através, respectivamente, da expressão de míseras sensações e alegrias em que se ancora Stefano durante seu exílio político, e da contemplação das paisagens campestres onde Corrado se recolhe para lembrar sua antiga história de amor.

O aspecto importante a notar na vulnerabilidade à pura sensação, à passividade, à renúncia, ao abandono hermético, ocasionalmente sofrida pela literatura de Pavese, não é a provável decepção de Calvino ao perceber incoerências na obra que tanto valorizava. É, antes disso, a participação de Calvino na reflexão conjunta sobre os rumos da narrativa italiana moderna, buscando dialogar sobre soluções, mas também dificuldades e diferenças pessoais, nas resenhas de divulgação de novas publicações, nos projetos editoriais de novas coleções de livros, nas cartas aos colegas de trabalho sobre a aceitação de novos manuscritos. Essa seqüência de ensaios sobre Pavese demonstra que Calvino criticava a persistência de uma prosa liricizada ainda vívida, por ele denominada “hermética” (embora tal classificação fosse oriunda da poesia), a qual evidentemente, de acordo com vários outros textos, convenciona-o de sua inadequação às demandas culturais da Itália dos anos 40, mas não garantia que a total oposição a seus temas e técnicas seria livre de obstáculos e definitivamente alcançável, muito menos garantia que as novas propostas feitas nos diferentes meios intelectuais seriam satisfatoriamente transpostas à ficção.

Por isso, segue-se aqui o pensamento de Calvino sobre a literatura considerada hermética, terminando por conhecer outros representantes dessa poética, as diretrizes anti-herméticas que não deveriam estar ausentes da literatura de resistência e, finalmente, os percalços do romance italiano moderno. O texto “Mancata fortuna del romanzo italiano” (1953, 'Falta de sorte do romance italiano') é muito significativo para uma recomposição concisa dessas forças em tensão:

O ‘homem hermético’, homem à margem, homem da oposição passiva, homem negativo, contemplativo, que já sabe tudo e estremece somente por imperceptíveis iluminações (...). Um clima social comum une, até mesmo, o indiferente Michele de Moravia (que, todavia, não tinha percorrido aqueles caminhos) e o mais inquieto Silvestro na Sicília [leia-se: de *Conversa na Sicília*] de Vittorini, e o confinado de

Pavese e mais tarde o Corrado da *Casa na colina*. E sobre as ondas do lirismo hermético nasce o pequeno idílio de Pratolini. (...). Assim renasce o romance, dessa confluência de uma veia lírica e intelectual com a necessidade de se espelhar nas histórias humanas.⁴⁷

Calvino tenta sintetizar, com esse raciocínio, a problemática que tinha se instaurado ao romance nas últimas décadas, dificultando inclusive o próprio desenvolvimento do gênero na Itália, se comparado às outras literaturas. A longa tradição poética do país, áulica e refinada, ainda se fazia sentir nos autores citados, todos eles, segundo Calvino, envolvidos nas experimentações do pós-guerra sem conseguir escapar da racionalização estética e da traição do espírito da Resistência. Conclusão: o instigante título ‘Falta de sorte do romance italiano’ indica, passados diversos anos das promessas de renovação anti-hermética, que o novo romance não tinha ainda vingado, porque o núcleo fundamental da Resistência não sobrevivia, os seus ideais de empenho, luta, ação pela literatura (além desse, Calvino identifica outros obstáculos ao romance, muito particulares à prosa literária na Itália, que serão discutidos no próximo capítulo).

Mas, não é unicamente nesse texto, já dos anos 50, que Calvino parece se distanciar dos significados mais contextuais da Resistência como período histórico e pensá-la como símbolo de um espírito de união entre escritor, história contínua e coletividade, elegendo-a como parâmetro para a literatura futura. Anos antes, na resenha “*Foglio di via* di Franco Fortini” (1946, “Passagem’ de Franco Fortini’), o escritor tenta definir a escritura imbuída dos valores resistenciais, que não considerava, na realidade, definível:

Poeta da resistência não é uma classificação meramente cronológica ou de conteúdo. Se devêssemos recolher em um volume todos os poetas da resistência, não só os descobriríamos agrupados por uma poética que lhes é própria, por uma postura que informa sobre si mesma, seu estilo e conteúdo, mas descobriríamos que

⁴⁷ Ibid., p.1510. "L'uomo ermetico', uomo al margine, uomo d'opposizione passiva, uomo negativo, contemplativo, che ormai sa tutto e trasale soltanto per impercettibili illuminazioni (...). Un clima sociale comune unisce perfino l'indifferente Michele di Moravia (che pur non aveva battuto quelle strade) e il più inquieto Silvestro in Sicilia [leggi: di *Conversazione in Sicilia*] di Vittorini, e il confinato di Pavese e più tardi il Corrado della *Casa in collina*. E sulle rive del lirismo ermetico nasce il minuto idillio di Pratolini. (...). Così rinasce il romanzo, da questa confluenza d'una vena lirica e intellettuale col bisogno di specchiarsi nelle storie umane".

essa postura de resistência, de solidariedade com a dor dos homens e de luta contra essa dor não pode ser circunscrita a um período ou a uma situação, e que o elenco dos poetas da resistência não pode ter um princípio nem um fim.⁴⁸

É interessante ler esse trecho sobre o mérito do escritor da resistência ao lado daquele retirado do ensaio ‘A literatura italiana sobre a Resistência’, que mostrava o autorretrato de Calvino como um escritor resistente atípico. Neste texto, posterior ao outro, a confissão sobre os contos com *partigiani* não valerem pelos *partigiani* em si (“busco apenas exprimir a mim mesmo”) não parece estar em perfeita concordância com o impulso de “solidariedade com a dor dos homens”, que Calvino agora definia como marca da poesia de Fortini. A menos, talvez, que o escritor, quando pensasse no outro, na condição de sofrimento alheia, procurasse inevitavelmente a porção duvidosa de si mesmo, em um movimento recíproco que não privilegiaria o objetivismo nem o subjetivismo extremos. Do primeiro, Calvino já tinha escapado para mais longe do que Venturi, narrador veraz e dramático; do segundo, ele acreditava que toda uma longa tradição narrativa italiana precisava se desvencilhar, e, por isso, o que mais o atraía na proposta literária da resistência era a oportunidade singular de revolucionar os padrões aos quais o romance moderno estaria fadado, se a ênfase não fosse, daquele momento em diante, anti-hermética, ou, de forma mais direta, anti-subjetiva, anti-lírica.

Dois anos depois, em 1948, Calvino ainda está preocupado com a proximidade do romance à lírica, no ensaio “Elio Vittorini, *Il garofano rosso*” (‘Elio Vittorini, *O cravo vermelho*’). O debate é motivado pelo prefácio à reedição do livro de Vittorini, escrito pelo próprio autor após mais de uma década da primeira publicação, no qual ele explica a tentativa, entre esse livro e o seguinte, *Conversa na Sicília*, de abandono de uma poética realista para pensar novas possibilidades narrativas próximas à música, à lírica, à expressão de algo contraditório e sugestivo. Calvino refuta:

⁴⁸ Ibid., p.1057. "Poeta della resistenza non è una classificazione solamente cronologica o di contenuto. Se dovessimo raccogliere in un volume tutti i poeti della resistenza non solo li scopriremmo accomunati da una poetica loro propria, da un atteggiamento che informa di sé stile e contenuto, ma scopriremmo che quest'atteggiamento di resistenza, di solidarietà col dolore degli uomini e di lotta contro questo dolore non è circoscrivibile a una stagione od a una situazione e che l'elenco dei poeti della resistenza non può avere un principio né una fine".

Mas não estamos de acordo com ele [Vittorini] sobre o núcleo da questão, sobre o que se deve entender por romance, sobre as possibilidades de se fazer romance hoje. Para nós, "romance" é o contrário de "lírica", é conseguir compreender sobre a página os homens como homens, o espaço como espaço, o tempo como tempo, e não homens-espaço-tempo, obrigados a serem somente os símbolos de um hieróglifo interno de quem escreve.⁴⁹

A concepção acima implicaria o estreito vínculo do romancista com o mundo e os homens, a ponto de prevalecer a ilusão de uma consciência coletiva “como se ele [o romancista] não existisse”⁵⁰. Essa não é a única vez em que Calvino pronuncia tal expressão, sendo, portanto, necessário analisar em que medida a analogia “como se” pode se desdobrar. O próprio ensaio sobre Vittorini ajuda a desfazer o sentido de que o escritor deveria tentar se apagar do romance para que toda sua densidade fosse transposta às descrições e paisagens, aos gestos dos personagens e fatos narrados. Na verdade, não se trata de densidade, de peso de realidade, porque, se por um lado, a mais recente geração nascida com o fim do fascismo julgava “inadequado a novos interesses o evasivo individualismo dos contemporâneos”⁵¹, em referência à corrente hermética já discutida, por outro, também era “inútil a plenitude de realidade do século XIX diante de um mundo do qual se acreditava dever fugir”⁵².

Isso significa que Calvino imaginava o romance moderno ainda na esfera da representação objetiva da dimensão humana, só que com o equilíbrio entre o apagamento do romancista, necessário à narrativa que não se quer mais pura evasão e explosão de subjetividades como pensavam os herméticos, e a precaução de não apostar na completude da realidade encenada, forjada pelos romancistas do século XIX como uma fotografia panorâmica, repleta de elementos, que nunca faz lembrar quem a produziu.

Há uma carta de Calvino a Eugenio Scalfari (10-11/05/1942) que ilustra, ainda que com a antecedência de alguns anos, a argumentação desse ensaio, porque relata justamente

⁴⁹ Ibid., p.1262. "Ma non siamo d'accordo con lui sul nocciolo della questione: su cosa debba intendersi per romanzo, sulle possibilità di fare il romanzo oggi. Per noi "romanzo" è il contrario di "lirica", è il riuscire a comprendere sulla pagina gli uomini come uomini, lo spazio come spazio, il tempo come tempo, e non uomini spazio tempo, costretti a essere solo i simboli d'un geroglifico interno di chi scrive".

⁵⁰ Ibid., p.1262. "come se lui non ci fosse".

⁵¹ Ibid., p.1260. "inadeguato a nuovi interessi l'evasivo individualismo dei contemporanei"

⁵² Ibid., p.1260. "inutile la pienezza di realtà dell'Ottocento di fronte a un mondo che si credeva di dover sfuggire".

o período em que o escritor sentia a inadequação dos instrumentos herméticos e ensaiava uma alternativa que também não se constituiu um romance realista. Assim, Calvino inicialmente se refere à poesia que Scalfari lhe enviara junto a uma carta e confessa sua prematura incursão pelo hermetismo:

Eu li sua poesia. Eu também, lembre-se, escrevi uma poesia hermética na minha primeira juventude. Sei que é uma satisfação louca para quem a escreve. Mas, dizer que quem a lê compartilha esse entusiasmo, é uma outra questão. É muito subjetivo o hermetismo, entende? E, a arte, eu entendo como comunicação.⁵³

Em seguida, Calvino conta sobre suas experimentações narrativas posteriores, que seguiam o caminho oposto e, em razão disso, criariam alguns obstáculos com a expectativa geral, além de não constituírem um romance:

Eu sou um homem honesto, gosto dos contornos definidos, pertencço à moda antiga, sou burguês. Os meus contos são cheios de fatos, têm um princípio e um fim. Por isso, não poderão fazer sucesso junto aos críticos, nem ocupar um lugar na literatura contemporânea.⁵⁴

Dessa forma, Calvino aponta para os desafios de um possível projeto de romance moderno em concordância com seu presente histórico, filosófico e cultural, ainda que, frequentemente, ponha em dúvida sua própria habilidade para escrever romances, tendo em vista a incompatibilidade de pensamento e de linguagem entre a modernidade e o sólido modelo da tradição, o romance do século XIX. Como essa incompatibilidade movimenta os mecanismos de crítica do escritor com um ritmo que chama a atenção, é importante tentar, pouco a pouco, através da aproximação entre os vários textos, preencher as lacunas a respeito de que tradição romanesca se trata exatamente, dos aspectos sob os quais ela se mostrou insuficiente no século seguinte e de como renovar seus paradigmas literários.

⁵³ Calvino, *Lettere*, p.72. “Ho letto la lirica. Anch’io, se ricordi, ho scritto una lirica ermetica nella mia prima gioventù. So che da una soddisfazione folle a chi la scrive. Ma che chi la legga condivida quest’entusiasmo, è un altro affare. Troppo soggettivo è l’ermetismo, capisci? E l’arte io la concepisco come comunicazione”.

⁵⁴ *Ibid.*, p.73. “Io sono un brav’uomo, mi piacciono i contorni definiti, sono fatto all’antica, sono borghese. I miei racconti sono pieni di fatti, hanno un principio una fine. Perciò non potranno avere fortuna appo i critici, né occupare un posto nella letteratura contemporanea”.

2. Os grandes romances do século XIX: impossibilidade do romance

Muitos eram os livros editados ou reeditados na Itália que, ao passar pelas mãos de Calvino editor-crítico, eram inseridos na mais recente geração do consolidado romance do século XIX, por algumas características em comum, com as quais ele estabelece relações complexas, ou, no mínimo, ambivalentes: de renúncia em voz alta, ao considerá-las determinadas historicamente por uma racionalidade e uma estética destituídas de sentido para o século XX; e de admiração inconfessada, ao menos por ser a referência de uma escritura que originou muitos frutos, ao passo que as concepções de romance criadas por Calvino para seu trabalho criativo, até mesmo a partir dessa escritura, criaram-lhe algumas frustrações.

Um primeiro aspecto bastante curioso, ao qual Calvino faz constantes referências, é a quantidade de páginas daqueles livros, acabando por nomeá-los *romanzone* (“romanção”⁵⁵). Na resenha “Silvio Micheli, *Pane duro*” (1946, ‘Silvio Micheli, ‘Pão duro’), dedicada a um romance cujo manuscrito inicial possuía 400 páginas, quase duplicadas até a publicação, Calvino ressaltou a fluvialidade textual do autor:

Poderia continuá-lo assim até o infinito. Poderia ainda adicionar capítulos antes do início ou, entre um capítulo e outro, introduzir outros mais. Sobre a duração de cada átimo Micheli pode ficar a desfilar imagens e memórias como uma proustiana *recherche*. Micheli é um escritor prolixo, nunca entediante, mas prolixo, felizmente prolixo às vezes (...) ⁵⁶

Já que Calvino nem sempre, nos artigos de jornal, incluía divagações esclarecedoras sobre a possibilidade ou impossibilidade de também escrever nos moldes dos escritores que discutia, ou sobre o que estava, por sua vez, produzindo na ficção enquanto os resenhava, é

⁵⁵ Como essa palavra é incomum em português, será mantida a forma em italiano daqui em diante, para que não se perca o seu caráter sintético, que desaparece nas traduções como “romance grande” ou “romance longo”.

⁵⁶ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1174. "Potrebbe continuarlo così all'infinito. Potrebbe anche aggiungere dei capitoli prima dell'inizio, o tra un capitolo e l'altro farne entrare degli altri. Sulla durata di ogni attimo Micheli può andare a rinviare immagini e memorie come in una proustiana *recherche*. Micheli è uno scrittore prolisso: mai noioso, ma prolisso: felicemente prolisso, alle volte (...)".

em uma carta a Silvio Micheli (08/11/1946) que o escritor apresentará sua opinião sobre a prolixidade de seu interlocutor no romance e sua preferência pelo conto:

Isso me faz morrer de inveja [prolixidade], porque eu sempre tento fazer o que posso. Eu esperava fazer um livrinho de pequenos contos, bem feito, polido, conciso, mas Pavese disse não, contos não se vendem, você precisa escrever um romance. Bem, necessidade de escrever um romance eu não sinto, eu escreveria contos por toda a vida.⁵⁷

Logo em seguida, Calvino descreve nitidamente a diferença entre a disciplina da escritura de um conto e de um romance, envolvendo o tempo do autor e do leitor, a coesão dos elementos narrativos, a consistência de todos os momentos da trama e todos os personagens:

Contos belos, concisos, que, mal você começa, já põe um ponto final, você os escreve e os lê sem perder o fôlego, plenos e perfeitos como tantos ovos que, se você lhes tira ou acrescenta uma palavra, acabam em pedaços. O romance, ao contrário, tem sempre pontos mortos, pontos para ligar um pedaço a outro, personagens substituíveis. É preciso um outro fôlego para o romance, mais repousado, não tenso e defensivo como o meu.⁵⁸

Suas razões para estar ao lado do conto estão bem explicadas, mas Calvino não cumprirá o destino de se dedicar unicamente a essa habilidade, porque ele irá relatar, em outras cartas, suas penosas tentativas de escrever um romance – esse romance que ele sabia de antemão como não queria que fosse, mas que o deixava inseguro – e irá teorizá-lo em muitos ensaios. Ele conclui sua reflexão na mesma carta a Micheli:

⁵⁷ Calvino, *Lettere*, p.167. “Questo mi fa crepare d’invidia perché io sono sempre lí che me lo meno. Io speravo di fare un librettino di raccontini, tutto bello pulito stringato, ma Pavese ha detto no, i racconti non si vendono, bisogna che fai il romanzo. Ora io la necessità di fare un romanzo non la sento: io scriverei racconti per tutta la vita”.

⁵⁸ *Ibid.*, p.167. “Racconti belli stringati, che come li cominci così li porti a fondo, li scrivi e li leggi senza tirare il fiato, pieni e perfetti come tante uova, che se gli toglì o gli aggiungi una parola tutto va in pezzi. Il romanzo invece ha sempre dei punti morti, dei punti per attaccare un pezzo all’altro, dei personaggi che non senti. Ci vuole un altro respiro per il romanzo, più riposato, non trattenuto e a denti stretti come il mio”.

Bem, você não deve pensar que eu não tenho idéias para romances na minha cabeça. Eu tenho idéias para dez romances na minha cabeça. Mas, a cada idéia, eu logo vejo os tropeços do romance que escreverei, porque eu tenho também idéias críticas na minha cabeça, tenho toda uma *teoria sobre o romance perfeito*, e ela me ferra.⁵⁹

A “teoria sobre o romance perfeito” também não regulamenta, além das diversas centenas de páginas, o segundo aspecto da obra de Micheli típico do *romanzone*: sob a influência do romance de folhetim e suas histórias populares e sentimentais, como outrora as de Manzoni e Balzac, o autor teria construído uma trama do pós-guerra italiano em que “os personagens são todos reais e vivos”⁶⁰, conforme a resenha “Silvio Micheli, *Un figlio ella disse*” (1947, ‘Silvio Micheli, ‘Um filho ela disse’’).

Calvino, dessa forma, dispõe de dois ângulos de leitura da narrativa de Micheli. O primeiro, como obra de um escritor que preferiu temas como o sofrimento cotidiano, a injustiça ao povo e a revolta contra as humilhações, ao lirismo e ensaísmo literário (decisão louvável para Calvino); o segundo, pela presença (questionável para Calvino) destas características, a fluvialidade vocabular e estilística e a completude física e psicológica dos personagens, advindas dos dois importantes romancistas realistas acima citados.

A mesma ótica é aplicada no ensaio “*Rancore di Stefano Terra*” (1946, ‘Rancor’ de Stefano Terra’). Assim como Micheli, Terra estaria empenhado em falar da vida e dos homens, das necessidades atuais e das possibilidades futuras dos jovens na luta política, no amor, inscrevendo-se na problemática de uma literatura de denúncia e coragem, mas “à sua maneira”:

Para Stefano Terra, escrever é como respirar: um ato natural, biológico, que não exige esforço nem risco. Os seus autores preferidos são os grandes narradores do século XIX, Balzac, Dickens, prolíficos como divindades fluviais, autores cuja obra

⁵⁹ Ibid., p.168. “Ora non devi credere che io non abbia idee per romanzi in testa. Io ho idee per dieci romanzi in testa. Ma ogni idea io vedo già gli sbagli del romanzo che scriverei, perché io ho anche delle idee critiche in testa, ci ho tutta una *teoria sul perfetto romanzo*, e quella me frega”.

⁶⁰ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1177. “i personaggi son tutti veri e vivi”.

é quase uma continuação da natureza, autores nos quais parece que é a sociedade que narra a si mesma, ao invés de ser narrada.⁶¹

Novamente, Balzac é a referência para um escritor moderno impetuoso e prolixo, considerado até antiliterário por Calvino, pois “a sua maneira” de escrever romance era retratar toda uma realidade social e fazê-la parecer autônoma, órfã de narrador. Mas, “por esse seu não querer intervir pessoalmente, por esse seu deixar que os homens e os fatos narrem a si mesmos, ao invés de ser ele a narrá-los, isto é, a analisá-los, a criticá-los, a julgá-los”⁶², Calvino teria sentido a ausência de uma clara proposição moral no romance de Terra. Curiosamente, o próprio personagem Giovanni de ‘Rancor’ também sente certo incômodo com o estilo fluido, abundante, espontâneo dos livros de Balzac que lia quando jovem, mas, ao invés de tentar combatê-lo como Calvino, apontando uma sua importante carência, Giovanni se oprime:

Por muito tempo estive preso ao fôlego amplo de Balzac. Os seus heróis em contínua ascensão aventureira lhe davam um sentimento melancólico da sua condição, da sua imobilidade sobre os livros e das suas silenciosas conversas com o pai. Mas ele tinha permanecido fora daqueles personagens.⁶³

Assim, o exemplo de Giovanni, jovem iniciado no universo dos leitores, cujo pai era professor e pesquisador e cujos amigos traçavam planos para um golpe antifascista, pode ter ajudado Calvino a estabelecer a proximidade do romance resenhado a Balzac, apesar de não estar mencionada em seu ensaio essa interessante contradição: enquanto o personagem de Terra tinha sido incapaz de se reconhecer nos heróis tão aventureiros do romancista do século XIX, tendo posteriormente encontrado a si mesmo no protagonista de Dostoiévski

⁶¹ Ibid., p.1257. "Per Stefano Terra scrivere è come respirare: un atto naturale, biologico, che non comporta sforzo né rischio. I suoi autori preferiti sono i grandi narratori ottocenteschi, Balzac, Dickens, prolifici come divinità fluviali, autori la cui opera è quasi una continuazione della natura, autori in cui sembra che sia la società che racconti se stessa, anziché essere raccontata".

⁶² Ibid., p.1258. “per questo suo non voler intervenire di persona, per questo suo lasciare che gli uomini e i fatti si raccontino da soli, invece d’essere lui a raccontarli, cioè ad analizzarli, a criticarli, a giudicarli”.

⁶³ Terra, *La generazione che non perdona*, 1979, p.61. Este título pertence a uma edição posterior do livro, voltando, em seguida, ao título original *Rancore*. “Il respiro largo di Balzac lo prese per molto tempo. I suoi eroi in continua ascesa avventurosa gli davano un sentimento malinconico della sua condizione, della sua staticità sui libri e dei suoi silenziosi colloqui con il padre. Ma lui era rimasto fuori da quei personaggi”.

(que “agia como ele gostaria de agir e terminava como ele imaginava terminar”⁶⁴), o próprio escritor ainda explorava alguns artifícios narrativos daquela tradição.

Calvino analisa outro *romanzone* com mais de 700 páginas em “Un romanzo sul serio (*Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante)” (1948, 'Um romance de verdade ('Mentira e sortilégio' de Elsa Morante)'). É um texto que particularmente contribui para a reconstrução dos argumentos do autor sobre o romance, por ser um dos primeiros a relacioná-los com um significado de fábula de forma explícita:

(...) 'Mentira e sortilégio', que embora pareça assumir os movimentos de um jogo fabulesco refinadíssimo e artificioso, é um romance de verdade, cheio de seres humanos vivos, e, embora sem revelar intenções de polêmica social, é penetrado até o osso, de modo total e desesperado, pela dolorosa condição de uma humanidade dividida em classes, e não esquece por um segundo a situação da sociedade em que se move.⁶⁵

O termo “fabulesco” é empregado para nomear o labirinto de sonhos, memórias e alucinações imaginado por Morante como motivação originária do romance, para dentro do qual será arremessada Elisa, a narradora-protagonista, fazendo-a “reviver fabulescamente as estranhas histórias de sua família”⁶⁶ e contá-las em primeira pessoa com inúmeros pormenores, mesmo pertencendo à terceira geração dos personagens da trama. O tom de fábula do livro seria dado por esse recurso à imaginação de um passado muito anterior à narração, quando Elisa ainda não existia, um passado que pareceu a Calvino, em um primeiro momento, dizer respeito unicamente a sensações familiares distantes de representações realistas e sociais.

Mas, além disso, Calvino nota desdobramentos do “jogo fabulesco” nas manias fantasiosas de vários personagens, que beiram o fanatismo e a idolatria, duas constantes de Morante. A partir dessa alusão à fábula no ensaio, é possível perceber, em uma leitura de

⁶⁴ Ibid., p.61. “agia come lui avrebbe voluto agire e finiva come lui pensava di finire”.

⁶⁵ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1194. "Menzogna e sortilegio, che pure sembra prender le mosse da un gioco fiabesco raffinatissimo ed artificioso, è un romanzo sul serio, pieno d'esseri umani vivi, e, pur senza scoprire intenzioni di polemica sociale, è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente della dolorosa condizione d'una umanità divisa in classi, e non dimentica per un istante la situazione della società in cui si move".

⁶⁶ Ibid., p.1198. "rivivere fiabescamente le strane storie della sua famiglia".

‘Mentira e sortilégio’ mais atenta, lampejos do termo em diversos momentos, por exemplo, na progressiva aquisição de corporeidade do interlocutor imaginário das cartas de amor escritas por Anna, mãe de Elisa: “não era mais uma figura de fábula e de delírio somente, mas um pecado carnal”⁶⁷. A fábula como fantasia também aparece em relação à menina Elisa, quando, sofrendo pelo lunático desprezo materno, criava inúmeras variações de histórias, “certas fábulas ou sonhos”⁶⁸ com peripécias que terminavam com a união feliz entre mãe e filha. Finalmente, a própria dedicatória do romance de Morante é um poema à Anna, intitulado “À Fábula”⁶⁹.

Apesar da constância do termo, Calvino percebe a constituição fundamental desse livro como narrativa atual, histórica, movimentada por personagens quase reais e núcleos temáticos tipicamente do século XIX: “Vejo que não era como pensava um divertimento fabulesco, mas um verdadeiro romance sólido e italiano”⁷⁰ é o seu elogio expresso em uma breve mensagem postal à escritora, no mesmo ano do ensaio. Elogio, porque este capítulo tentará demonstrar que Calvino refletia sobre também escrever um romance assim, o qual, por fim, na escritura de Morante, obedeceu à predominância dos efeitos de auto-reflexão social no amálgama entre “fabulesco” e “romance de verdade”.

No estudo *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Gino Tellini reitera a percepção de Calvino, afirmando que os resultados da oscilação entre imagens concretas e visionárias, recorrente nos demais livros de Morante, nunca são simplesmente fabulescos, “mas sim desconcerto e angústia”⁷¹. O crítico ainda conclui com a frase sintética tomada de Cesare Garboli, organizador da obra ficcional completa da autora: “Morante não fabula nunca”⁷². Confirma-se, dessa forma, a oposição ou, ao menos, a distância anunciada no ensaio de Calvino entre a fábula e o romance mais tradicional, nutrido pelo século XIX. Confirmam-se também os planos da autora para seu extensíssimo romance:

⁶⁷ Morante, “Menzogna e sortilegio” in *Opere*, vol.I, p.857. “non era più soltanto una figura di favola e di delirio, ma un peccato carnale”.

⁶⁸ Ibid., p.668. “certe favole o sogni”.

⁶⁹ Ibid., p.5. “Alla Favola”. Apesar de breve, não se reproduz o poema aqui, para que a discussão dos aspectos de caráter mais complementar à dissertação não se prolongue demasiadamente.

⁷⁰ Calvino, *Lettere*, p.226-7. “vedo che non era come credevo un divertimento fiabesco ma un vero romanzo solido e italiano”

⁷¹ Tellini, 1998, p.407. “bensì sconcerto e angoscia”.

⁷² Garboli, “L’isola di Arturo” in *La stanza separata*, Mondadori, Milano, 1969, p.65, *apud* Tellini, op.cit, p.407. “la Morante non fiabeggia mai”.

Eu estava convencida de que o romance, como era entendido no século XIX (...) estava em agonia. (...). Eu queria escrever o último romance possível, o último romance da Terra, e, naturalmente, também o meu último romance! Queria colocar no romance tudo aquilo que então me atormentava, toda a minha vida, que era uma jovem vida, mas uma vida intimamente dramática. Queria também que o romance contivesse tudo aquilo que tinha sido a força do romance do século XIX: pais pobres e outros ricos, as crianças órfãs, as prostitutas de coração generoso....⁷³

Calvino observa a mesma participação no filão realista do século XIX por parte dos escritores soviéticos, no ensaio “Aleksandr Fadeev, *La disfatta*” (1947, ‘Alexandre Fadéiev, *A derrota*’). Pela comparação entre o “volumoso romance”⁷⁴ de Fadéiev, *La giovane guardia* (‘A jovem sentinela’), cujo horizonte histórico fortemente documental e moral é composto por uma geração de protagonistas mais resolutos (e, nesse sentido, mais oitocentistas), e o primeiro livro do escritor, *A derrota*, recém-traduzido na Itália naquele período, Calvino demonstra que este romance seria mais interessante para os escritores italianos, porque “longe de serem representados como modelos de disciplina e de virtude, os *partigiani* são estudados na sua colorida vividez, nos seus ressentimentos ainda surdos e disformes”⁷⁵. Personagens que não são modelos, que não são completos e vivos como no romance do século XIX, parecem a Calvino apropriados como referência aos *partigiani* do século XX, da modernidade em crise, que lhes incute tantas imperfeições, fraquezas e contradições.

Outros dois importantes ensaios comprovam que Calvino estava definitivamente à procura do personagem ideal para a nova literatura italiana. Um deles, “Ingegneri e demolitori” (1948, ‘Engenheiros e demolidores’), traz propriamente um balanço histórico da alternância entre a construção e a desconstrução de personagens heróicos e positivos. Desde aqueles homéricos, arquitetados como protótipos de homens exemplares, ou das canções de

⁷³ Trecho de uma entrevista com Michel David, *Le Monde*, 13/04/1968, apud Morante, op.cit., p.LVI-LVII. “Ero convinta che il romanzo, come lo si intendeva nell’Ottocento (...) era in agonia. (...) Io volevo scrivere l’ultimo romanzo possibile, l’ultimo romanzo della terra, e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo! Volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica. Volevo anche che il romanzo contenesse tutto ciò che era stata la sostanza del romanzo dell’Ottocento: parenti poveri e quelli ricchi, le orfanelle, le prostitute dal cuore generoso...”

⁷⁴ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1309. "voluminoso romanzo".

⁷⁵ *Ibid.*, p.1310. "modelli di disciplina e di virtù, i partigiani son studiati nella loro colorata vivezza, nei loro risentimenti ancora sordi e informe".

gesta, imbuídas de uma ética feudal bastante rigorosa, posteriormente demolida por Ariosto e Cervantes, até o último golpe desferido por Flaubert contra a geração burguesa dos heróis balzaquianos, Calvino se lembrou de muitas figuras que tiveram a sua história com início e fim, para agora eleger o personagem ainda a ser construído:

(...) será necessário fazer nascer uma gama de personagens que inaugurem um mundo de novas fantasias, de novos contatos com a vida, a morte, o amor, a cidade, a natureza, uma gama de personagens positivos, mas não rígidos e retóricos, que seja sempre possível também criticar, chacotear e ridicularizar bem como admirar e exaltar, se se quer que realmente sirvam de paradigma para os novos homens, e que os novos homens possam se criticar e melhorar, reconhecendo-se neles.⁷⁶

A genealogia dos engenheiros de personagens, ou seja, os autores que apostam na criação de um realismo máximo em relação às pessoas literárias, é retomada em “Saremo come Omero!” (1948, 'Seremos como Homero!'). O questionamento de Calvino nesse texto é quanto à possibilidade ou impossibilidade de o escritor moderno atingir o mesmo grau de aparente imediaticidade entre literatura, história e sociedade que percorre a linhagem Homero – Balzac – Tolstoi, à qual poderia se aplicar a expressão “como se o autor não existisse” no sentido mais literal possível. Mas Calvino defende que todo escritor deve necessariamente enfrentar as dificuldades de lidar com o seu eu-indivíduo antes de tentar qualquer simulação de realidade na figura dos personagens, a fim de que possa escrever como um comunista não meramente de forma travestida, mas sendo um comunista, assumindo honestamente a direção ideológica de sua literatura. Portanto, Calvino conclui que, para ser possível escrever como Homero na modernidade, será antes necessário encontrar, no processo de aguda percepção histórica que já não é mais o do antigo mundo grego, a justa expressão de um “eu” em que os homens modernos se reconheçam, através daqueles “personagens positivos, mas não rígidos e retóricos” do trecho acima.

⁷⁶ Ibid., p.1482. "(...) bisognerà far nascere una gamma di personaggi che inaugurino tutto un mondo di nuove fantasie, di nuovi contatti con la vita, la morte, l'amore, la città, la natura, una gamma di personaggi positivi ma non legnosi e retorici, che sia possibile sempre anche criticare, canzonare e compatire come ammirare e esaltare, se si vuole che veramente siano di paradigma agli uomini nuovi, e che gli uomini nuovi possano criticarsi e migliorarsi riconoscendosi in loro".

Deste ponto da discussão em diante, para que a continuidade das reflexões sobre as repercussões do romance do século XIX nos romances modernos, italianos e estrangeiros, alcance a prioridade oferecida a um escritor particular no cenário de referências de Calvino para o pensamento da narrativa, a atenção será voltada à crítica calviniana sobre Thomas Mann. Isso porque, da tendência literária que prefere um horizonte precedente de escolhas estéticas ao risco das problematizações que o seguiram, Mann será o representante mais citado no período dos ensaios aqui exposto.

Partindo do ensaio “Brecht” (1956), observa-se que Calvino considera a obra de Mann em descompasso com o ritmo industrial da metade do século XX:

Na contemporaneidade da linguagem [de Brecht] com o século das máquinas e das massas, está o ponto de vantagem que ele possui sobre o outro grande alemão intérprete do nosso tempo, Mann (que consegue ver muito além do que ele, talvez, mas se debruçando sobre um sólido balaústre de sabedoria e linguagem oitocentistas).⁷⁷

No texto, Calvino claramente toma partido da posição brechtiana de um teatro de diversão *pari passo* com seu tempo, mesmo que fosse menos divertido precisar buscar exaustivamente a coerência de novos parâmetros, deixando de insistir na solidez da representação, nos personagens heróicos, na fluvialidade e na sobriedade lingüísticas, já muito familiares: o que importa é a atualidade da literatura, proposta por Calvino com frequência, principalmente a atualidade de si mesma, de seus temas, técnicas, ação histórica.

Se isso não for um constante desafio, uma das conseqüências será o aprofundamento da não-conciliação entre o tempo da sociedade moderna com suas diversas linguagens, bem diferente do século anterior, e o tempo paciente da leitura; aliás, “é precisamente esse o ponto em que se situa a divergência entre nós e Mann. O seu estilo e as suas idéias recusam

⁷⁷ Ibid., p.1301. "In questa sua contemporaneità di linguaggio col secolo delle machine e delle masse, sta il punto de vantaggio ch'egli ha sull'altro grande tedesco interprete del nostro tempo, il Mann (che riesce a vedere molto più di lui, forse, ma sporgendosi da una solida balaustra di sapienza e linguaggio ottocenteschi)".

o ritmo da vida contemporânea; nós queremos fazê-lo sempre mais nosso e dominá-lo”⁷⁸, explica Calvino em “L'agio dei libri” (1955, 'O conforto dos livros'). Nesse texto, o escritor reflete sobre quão angustiantes se tornam as férias de verão para aqueles que, sentindo a presença impiedosa da biblioteca cheia, ainda cogitam a incoerente possibilidade de reservar tempo para saborear algum livro longe do frenesi do trabalho e das outras inúmeras obrigações. Possibilidade incoerente porque fracassada, é ela, segundo Calvino, o dado concreto de que já não mais se lê com sossego como antigamente, contra o qual estaria, impassível, a demanda pela lentidão dos livros de Mann.

O próprio escritor alemão esclareceu que o apreço de sua literatura pela lentidão era oriundo de seu especial interesse pelo espírito épico da arte, no ensaio “A arte do romance” (1939). Diferentemente do drama e da lírica, sempre velozes, o épico, segundo ele:

(...) não quer um trecho, o episódio, ele quer o todo, o mundo com os inúmeros episódios e detalhes nos quais fica auto-esquecido, como se se importasse com cada um deles em especial. Pois ele não tem pressa, tem tempo ilimitado, é o espírito da paciência, o espírito da lentidão encantadora.⁷⁹

Esse fascínio só poderia se consolidar na forma longa, no *romanzone* intitulado *A montanha mágica*, que atingiu quase mil páginas e foi definido por Calvino como “aquela inexaurível enciclopédia do nosso século”⁸⁰ ou “a mais completa introdução à cultura do nosso século”⁸¹. Com efeito, o livro de Mann abrange diversas questões políticas, filosóficas e culturais fundamentais para a transição entre os séculos XIX e XX, mas trata particularmente do tempo, tanto do seu próprio tempo épico ilimitado quanto do contraste entre o tempo individual e o ultra-individual ou histórico do seu enredo, respectivamente representados pelo tempo do isolacionismo no sanatório Bergof sobre a montanha e pelo tempo que atropela o jovem corpo do protagonista Hans Castorp na Primeira Guerra Mundial. Por isso, tem-se a sensação, ao longo da obra, de que o tempo se estagnou,

⁷⁸ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.2225. “è proprio questo il punto in cui si situa il divario tra noi e Mann. Il suo stile e le sue idee rifiutano il ritmo della vita contemporanea; noi vogliamo farlo sempre più nostro e dominarlo”.

⁷⁹ Mann, “A arte do romance” (1939) in *Ensaaios*, 1988, p.16.

⁸⁰ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.1683. “quella inesauribile enciclopedia del nostro secolo”.

⁸¹ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.726. “la più completa introduzione alla cultura del nostro secolo”.

estagnando também, como notou Calvino, o ritmo das máquinas, dos afazeres rotineiros e até das distrações modernas igualmente velozes.

Além disso, Mann se refere, em seu “Ensaio sobre Tchekhov” (1954), à forte influência que recebia da narrativa de Balzac, em meio aos seus favoritos monumentos de grande fôlego, confessando, a respeito da forma breve, que “nutria um certo menosprezo por essa forma, sem realmente compreender que forças íntimas de gênio eram necessárias a fim de obter o curto e o conciso”⁸², e escolhendo, como se vê, a mesma referência de Calvino para o romance do século XIX. Porém, é preciso lembrar que as considerações deste escritor sobre o romancista francês ultrapassam o questionamento puramente formal, indicativo da extensão de páginas do romance, pois Calvino sugere que influenciar-se por Balzac não significa simplesmente escrever muito, longamente, mas significa também escrever sobre tudo e ao mesmo tempo, a partir de uma perspectiva pretensamente plena e distanciada para a criação da realidade literária, capaz de delimitar, do exterior, até mesmo as contradições existenciais e as tensões históricas.

Assim descreve Calvino a postura oitocentista de Mann, em “Manniano all'incontrario” (1955, 'Manniano ao contrário'): “Mas é justificável em um homem de hoje saber tudo, ter consciência e quase complacência da tragédia, e depois manter-se sempre um pouco fora, acima, altivo, intacto, olímpico, sem se contaminar, sem se sujar de sangue, lama e lágrimas?”⁸³. Dada a inviabilidade de um projeto de romance moderno que mantivesse esse controle analítico das linhas de força que se chocam em uma época de crise, a proposta central do texto é a busca de uma nova relação com a obra de Mann, ou melhor, uma relação inversa, como expõe o título, na qual o que era “novo” para o escritor alemão, o irracionalismo que interferia na antiga solidez iluminista, passa a ser “velho”, e o “velho” decadentismo da racionalidade burguesa ganha “nova” força, pode ainda vigorar na narrativa mais recente, sem que se tenha de ser necessariamente decadente. Calvino, com esse ponto de vista, quer mostrar como sua geração podia aprender com uma poética tão rica e complexa, da mesma forma como ele próprio tinha começado a perceber seus significados potenciais, depois de algum tempo de assimilação de seu vasto universo

⁸² Mann, "Ensaio sobre Tchekhov" (1954) in *Ensaaios*, p.42.

⁸³ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1340. "Ma è giustificabile in un uomo d'oggi questo saper tutto, questa coscienza e quasi compiacimento della tragedia, e poi questo tenersi sempre un po' fuori, al di sopra, altero, intatto, olimpico, senza contaminarsi, senza lordarsi di sangue, fango e lacrime?".

(tempo esse que nem lhe parecia suficiente para escrever um ensaio apropriado sobre Mann, conforme sua declaração no mesmo texto).

Essa relação duradoura de compreensão e questionamento também justifica o depoimento de Calvino leitor de Mann no ano seguinte, em resposta à pergunta “Qual narrador estrangeiro contemporâneo o senhor prefere?” formulada no “Questionario 1956”: “Há cinco ou seis anos que eu mastigo o meu Thomas Mann, e fico sempre mais encantado com a quantidade de coisas que encontro. Porém, sempre penso que hoje é necessário escrever de um outro jeito”⁸⁴. Só que Calvino interrompe sua resposta nesse ponto, sem dizer, até o fim do questionário, especificamente que “outro jeito” de escrever romance seria adequado à década de 50, prosseguindo sua reflexão apenas no ensaio “Le sorti del romanzo” (1956-7, 'Os destinos do romance').

Agora, Calvino tenta transpor a questão do romance de forma mais ampla, pensando o gênero, inicialmente, a partir de sua própria literatura. O escritor recorda sua participação na proposta de superação da crise narrativa no pós-guerra, informando que “Eu até pensei em defender que o romance não podia morrer, mas não conseguia deixar nenhum em pé”⁸⁵. Em seguida, lembra-se da literatura de Mann, que comprovaria a viabilidade do romance, independentemente de seu envolvimento pessoal com o gênero, pelas mãos de outros escritores: “Existe Thomas Mann, pode-se objetar, realmente existe e ele entendeu tudo ou quase tudo do nosso mundo, mas se debruçando do alto de uma sacada do século XIX. Nós olhamos o mundo nos precipitando escada abaixo”⁸⁶. Fica claro, mais uma vez, que o exemplo desse escritor serve como uma das justificativas de Calvino para dizer que não havia escrito romances porque não pretendia escrevê-los da mesma maneira como ainda eram escritos, porque o seu ângulo de visão e apreensão do mundo, como sugere a metáfora, era muito mais vertiginoso e desafiador.

Ao final do ensaio, a argumentação se aprofunda com a explícita negação do romance como a mais adequada solução narrativa para a literatura italiana vindoura:

⁸⁴ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.2713. O questionário tinha sido elaborado por G. B. Vicari para ser publicado em *Il Caffè*, juntamente com um conto do entrevistado. "Sono cinque o sei anni che mi roscichio anch'io il mio Thomas Mann, e sono sempre più incantato dalla ricchezza di roba che c'è dentro. Però, sempre penso que oggi bisogna scrivere in un altro modo".

⁸⁵ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1512. "Mi capitò anche di sostenere che il romanzo non poteva morire: però non mi riusciva di farne stare in piedi uno".

⁸⁶ *Ibid.*, p.1513. "C'è Thomas Mann, si obietta; e sì, lui capì tutto o quasi del nostro mondo, ma sporgendosi da un'estrema ringhiera dell'Ottocento. Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale".

Eu vislumbro um tempo de belos livros plenos de inteligência nova como as novas energias e máquinas da produção, e que influenciem a renovação pela qual o mundo deve passar. Mas não acredito que serão romances; acredito que certos gêneros ágeis da literatura do século XVIII – o ensaio, a viagem, a utopia, o conto filosófico ou satírico, o diálogo, o aforismo moral – devem retomar o lugar de protagonistas da literatura, da inteligência histórica e da batalha social. O conto ou romance (...) nascerá desse terreno e influirá sobre ele. Mas, irá fazê-lo de um único modo: narrando.⁸⁷

O romance como história narrada já tinha servido de motivo para um texto anterior de Calvino, o último ensaio a ser aqui comentado no qual Mann é citado, intitulado “Gli amori difficili dei romanzi coi film” (1954, 'Os amores difíceis dos romances com os filmes'). Esse texto foi redigido após o Festival de Cinema de Veneza, ocasião que tinha estimulado Calvino a retomar a típica discussão sobre as adaptações das obras literárias para o cinema. Sendo assim, o escritor trata das diferenças entre as duas linguagens, permeando sua argumentação com títulos de filmes do Festival que teriam ou não entendido o ponto crucial dos livros em que se baseavam, e categorizando alguns escritores como “incinematografáveis”, ou seja, bastante complexos lingüisticamente para serem exibidos na tela, sendo Mann um dos exemplos. Mas, Calvino também equipara filme e romance nos termos seguintes:

É uma necessidade sobretudo do homem moderno (aquele coetâneo ou vizinho do romance) reconhecer-se não mais em um rito trágico, não mais em uma celebração heróica, não apenas em uma contemplação lírica, mas em uma seqüência de fatos puramente humanos, terrestres, concatenados por motivos profanos, enfim, em uma história.⁸⁸

⁸⁷ Ibid., p.1514. "Io auspico un tempo di bei libri pieni d'intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. Ma non penso che saranno romanzi; penso che certi agili generi della letteratura settecentesca – il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale – devono riprendere un posto de protagonisti della letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale. Il racconto o romanzo (...) nascerà da questo terreno e influirà in esso. Però lo farà in un modo solo: raccontando".

⁸⁸ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.1901. "È un bisogno dell'uomo moderno soprattutto (quell'uomo moderno che è coetaneo o pressapoco del romanzo): riconoscersi – non più in un rito tragico, non più in una celebrazione

Ao longo do caminho de reflexões percorrido nos dois tópicos deste capítulo, foi possível conhecer as expectativas de Calvino para a sua ficção à sombra dos modos de narrar em que ele *não* acreditava, tendo-os experimentado como leitor e editor. Primeiramente, foram vistas suas constatações críticas sobre as narrativas modernas, que tinham sido projetadas no imediato pós-guerra como elemento-chave do processo de renovação e fortalecimento da cultura italiana, mas estavam sob a vigência de tendências estetizantes advindas de uma forte tradição hermética precedente, reconhecíveis basicamente pelo subjetivismo e pelo lirismo evasivos. Em um segundo momento, suas asserções sobre a inviabilidade sociológica, filosófica e lingüística de romances modernos moldados ao gosto do século XIX se mostraram através de uma composição argumentativa em retalhos, que oscila entre os domínios da aceitação de uma fértil tradição, da imitação dificultada por uma prática individual de escrita bastante diferente e da descrença em um modelo determinado que já não criava novos significados.

Cercado pelas várias dificuldades de espelhar anseios e necessidades em folhas de papel prazerosamente lidas e compreendidas, criticadas e praticadas, Calvino se colocou, frequentemente, a dúvida sobre a continuidade do próprio romance, qualquer que fosse, mas que não implicava o romance deixar de existir, e sim o romance perder espaço para outros gêneros mais compatíveis com o pensamento, a linguagem, o ritmo da modernidade, precisando com eles estabelecer contato para garantir a validade de sua função primeira e mais importante, compartilhada somente com o filme: narrar histórias humanas, contar fatos, ocorridos, possíveis ou minimamente originados da fantasia humana para reconhecer a própria vida, para transmitir ensinamentos entre quem os conta e quem os ouve, assegurando a sobrevivência dos homens e da literatura e podendo, portanto, concretizar-se no exercício de uma escritura que, ao invés de estar sob a indicação “hermetismo” ou “romance do século XIX” na biblioteca de Calvino, mergulhará no domínio da autocrítica, tanto do escritor que quer escrever de forma plural quanto da narrativa que volta à origem de si mesma.

eroica, non soltanto in una contemplazione lirica – ma in un seguito di fatti puramente umani, terrestri, concatenati da motivi profani, insomma in una storia”.

3. As fábulas: modelos remotos da possibilidade do romance

Compreendido dentro dos limites da temática do novo romance italiano, ainda há um conjunto de reflexões de Calvino bem particular: porque quase inteiramente composto por cartas em que ele divide com amigos escritores e críticos os desafios e as angústias do fazer literário em sua gestação cotidiana, em sua figuração decisiva da confluência entre os fluxos espontâneos da escrita e os esforços artificiosos, junto à miragem do horizonte editorial; porque tais cartas se complementam e conduzem a pontos fundamentais do ensaio de Calvino mais antológico do período delimitado na dissertação, “Il midollo del leone” (1955, ‘A medula do leão’⁸⁹), o qual, por si só, já condensa muitas das questões até aqui levantadas sobre as fisionomias narrativas predominantes que incomodavam o escritor; e, finalmente, porque essa orquestração entre as cartas e o ensaio possibilita pensar um significado de fábula esclarecedor da saudação de despedida de Calvino a seu interlocutor Vasco Pratolini, na “Lettera a Pratolini sul *Metello*” (1956, ‘Carta a Pratolini sobre ‘Metello’): “Leia esta carta, caro Vasco, como o desabafo de alguém que não sabe escrever romances e que se vinga se atormentando com os romances dos outros”⁹⁰.

Como visto, Calvino era leitor de muitos romances, conhecendo bem essa tradição na literatura italiana e nas estrangeiras, a ponto de ressaltar cada influência, ascendência, concorrência entre os livros, de perceber limitações históricas, formais, ideológicas de determinada vertente narrativa. Ele próprio, no entanto, prestou a declaração de que não sabia escrever romances após uma década de convicções sobre o que não serviria ao romance moderno, ora o viés hermético, ora Balzac, Dickens e Manzoni, e de especulações sobre um romance novo, ideal, esboçadas nas expressões prescritivas e otimistas “é necessário que”, “hoje, tem-se que”, “o romance precisa de”, “espera-se que o romance seja” de vários ensaios de poética. Admitir a existência de uma habilidade insatisfatória com argumentos tão incisivos parece ir além da explicação ironicamente formulada por Juan José Saer a respeito da não-afeição de Borges ao romance: “é de se notar que, em

⁸⁹ A tradução integral para o português desse longo e importante ensaio de Calvino, o único do período delimitado na dissertação (1945-1956) escolhido pelo autor para compor a coletânea *Una pietra sopra*, constará nos Anexos, p.157-166.

⁹⁰ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1244. "Prendila, caro Vasco, come lo sfogo d'uno che non sa scrivere romanzi e che si rifà arrovellandosi sui romanzi altrui".

meio a todas as suas atividades [públicas, jornalísticas e editoriais], devem ter-lhe faltado o tempo e a paciência para escrever um [romance]”⁹¹.

Mesmo já tendo sido indicado que Calvino também exercia essas atividades profissionais extra-literárias como o escritor argentino, e estava ciente das habilidades específicas desenvolvidas na extensão das 400, 500 páginas dos romances por ele resenhados, ao passo que os seus (romances?) nunca ultrapassavam duzentas (isso quando o escritor não se dedicava a textos ainda mais breves, notadamente o conto, valorizado por ele tanto quanto por Borges), é válido retomar uma outra contribuição de Saer, mais abrangente dos não-romancistas do século XX, para pensar o caso específico de Calvino. No artigo “La novela” (‘O romance’) de seu *El concepto de ficción*, o autor apresenta o rol dos principais escritores modernos do não-romance, dentre eles três italianos, Italo Svevo, Emilio Gadda e, destaca-se aqui, Pavese. Dessa forma, aponta-se para a participação desse último escritor na concepção de uma narrativa que, segundo Saer, não possui extensão, linguagem e historicidade padronizadas, e para sua posição peculiar diante do romance, conseqüentemente, do romance de Calvino que ele leu e resenhou: é preciso lembrar que o escritor da *Trilha* foi chamado, em um texto “polêmico” e “inevitável”, de “esquilo da pena” capaz de criar “uma fábula de bosque”, recebendo de Pavese um título que desencadeou em sua autocrítica mais ponderações questionadoras da validade de um estilo seu que parecia já determinado, além daquelas já declaradas na carta de Calvino a De Robertis citada na introdução.

Afinal, o escritor, com a *Trilha*, experimentava pela primeira vez escrever algo diferente dos habituais contos que publicava em periódicos. Logo de início, Calvino passa a sentir dificuldades de escrita antes desconhecidas, que se agravam quando ele se compara a outros romancistas, fazendo-o, por exemplo, lamentar-se a Silvio Micheli, na mesma carta de 08/11/1946 discutida neste capítulo: “Também eu comecei um romance: escrevi 4 páginas em uma semana. Passam dias inteiros em que eu não consigo acrescentar uma vírgula, dias inteiros em que penso se, naquela frase, fica melhor *saído* ou *subido*”⁹². Porém, o escritor não pretendia desistir desse romance, tanto que, após tê-lo terminado,

⁹¹ J. J. Saer, "Borges como problema" in *La narración-objeto*, 1999, p.114. "es de hacer notar que en medio de todas sus actividades debieron de faltarle el tiempo y la paciencia para escribir una".

⁹² Calvino, *Lettere*, p.168. “Anch’io ho cominciato un romanzo: ne ho scritto 4 pagine in una settimana. Passano delle giornate che non riesco a aggiungerci una virgola, delle giornate in cui penso se in quella frase ci sta meglio *salito* o *montato*”.

anuncia a Marcello Venturi, em 19/01/1947, que enviaria o manuscrito a Pavese na editora Einaudi, já tendo se inscrito no Concurso literário Mondadori com a *Trilha*, e se mostra satisfeito com a experiência do livro, pois “o importante é que estou seguro de ter escrito *um romance*, um romance que, apesar de algum ponto morto aqui e ali, fui seguro da primeira à última página”⁹³.

Após essa incursão no domínio da narrativa mais longa e de seus efeitos na crítica, que naturalmente ressoavam de volta no escritor, Calvino escreve uma outra carta a Micheli (11/06/1948), enquanto se preparava para uma possível coletânea dos contos que escrevia há alguns anos, desde antes da *Trilha*, coletânea essa que parecia ao escritor uma decisão editorial muito mais certa do que o segundo romance que surgia com árduo empenho na mesma época:

O meu romance que tinha me sugado o sangue por meses e meses (porque eu, teimoso, queria terminá-lo mesmo a contragosto) está morto, imperfeito, pleno de coisas muito belas e muito inteligentes, mas desesperadamente imperfeito, forçado, obstinado, e não *devo* terminá-lo. E não devo escrever por um tempo, senão eu ainda cometerei erros. Espero que a Einaudi publique, mais dia menos dia, meus contos, única coisa que faço na qual acredito e que acredito ser útil.⁹⁴

Il Bianco Veliero (‘O Veleiro Branco’), título do romance mal-sucedido de Calvino, não será, conforme o convicto depoimento acima, jamais publicado, porque o autor insistirá nesse projeto por um longo período de revisões e de opiniões de vários leitores, até perceber que, na verdade, era incerta a recepção do livro junto ao público que já tinha se constituído com seu primeiro romance, qual seja, o de leitores que esperavam os contos de ‘Por último vem o corvo’ por alguns já serem conhecidos e por ainda responderem às suas expectativas de estilo, bem como às expectativas do próprio Calvino contista. Em uma carta aos pais (02/02/1949), o escritor repete sua convicção sobre a destreza com histórias curtas,

⁹³ Ibid., p.178. “l’importante è che sono sicuro d’aver scritto *un romanzo*, un romanzo che, tranne qualche punto morto qua e là, corre sicuro dalla prima all’ultima pagina”

⁹⁴ Ibid., p.222. “Il mio romanzo che m’aveva succhiato il sangue per mesi e mesi (perché io testardo volevo finirlo malgrado non lo sentissi più) è morto, brutto, pieno di cose bellissime e intelligentissime ma disperatamente brutto, forzato, intestato e non *devo* finirlo. E non devo scrivere per un po’ di tempo se no sbaglierò ancora. Spero che Einaudi mi faccia un giorno o l’altro i racconti, l’unica cosa mia in cui io creda e che credo sia utile”

avisando que “Parece que a Einaudi está quase decidida a publicar o meu famoso livro de contos. E tomaria uma decisão certa, já que os contos são mais importantes para mim do que qualquer romance que possa vir a escrever”⁹⁵.

Só que a publicação de ‘Por último’ não apazigua a consciência do “outro” Calvino, o romancista de ‘Veleiro’, visto que os rascunhos desse livro perturbam significativamente sua auto-imagem na proposição dos rumos de sua literatura, como fantasmas que rondam sua escrivãzinha. Ao mesmo tempo, Calvino se confronta com o futuro de sua produtividade com os contos, pois, já antes daquela coletânea, ele tinha começado a se preocupar a respeito dessa restrição de seus meios expressivos. Em uma carta endereçada a Giansiro Ferrata (06/12/1947), Calvino conta notícias suas nestes termos:

Tenho um romance nas mãos [‘Veleiro’] que corre o risco de ter todos os defeitos do outro [Trilha]. (...) os contos não me satisfazem mais e me parece ter dito tudo aquilo que com os contos se pode dizer. Com o romance, ao contrário, não consigo ainda dizer tudo aquilo que gostaria. (...) por enquanto, eu certamente não conseguirei escrever melhor. Nem vejo bem como poderia fazê-lo.⁹⁶

Um dos pontos centrais é o fato de que Calvino não acreditava ter se exprimido por completo na *Trilha* – romance que recebia, atendendo à espera do autor, diversas resenhas, favoráveis ou não, inclusive uma do próprio Ferrata – e imaginava que aconteceria o mesmo com o novo romance, promessa da satisfação não mais alcançada com os contos, a qual, contraditoriamente, nascia ofuscada pelos “exemplos” de escritura e crítica de Calvino dos dois livros precedentes.

É possível descobrir com qual imagem de si mesmo o escritor tinha de lidar, através da carta em agradecimento à resenha de Geno Pampaloni sobre ‘Por último’ (02/12/1949), na qual Calvino, não considerando esta publicação como seu segundo livro, uma vez que os contos tinham sido seus primeiros textos, anteriores à *Trilha*, diz estar empenhado na difícil

⁹⁵ Ibid., p.243. “Pare che Einaudi si sia quasi deciso a pubblicarmi il famoso libro dei racconti. E farebbe una bella cosa: io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere”

⁹⁶ Ibid., p.207. “Ho un romanzo per le mani che minaccia d’aver tutti i difetti dell’altro. (...) i racconti non mi soddisfano più e mi sembra d’aver detto tutto quello che coi racconti si può dire. Col romanzo invece non riesco ancora a dire tutto quello che vorrei. (...) per ora certo non riuscirò a scrivere meglio. Né vedo bene come potrei scrivere”

prova do segundo romance, ‘Veleiro’, que consistia em “sair dos limites destes livros [Trilha e ‘Por último’], desta definição de escritor de aventura, de fábula e de divertimento, na qual não consigo me exprimir e me exaurir profundamente”⁹⁷. Essa confissão, ela própria, estabelece naquele momento limites de significado à fábula: sinônimo de “aventura” e “divertimento”, o estilo fabulesco de escrita do romance inaugural de Calvino trilhava sua tradição como modo privilegiado de ler os textos que viriam depois, útil à crítica e ao reconhecimento do escritor nos meios oficiais e editoriais, porém desvantajoso, igualmente à crítica e ao escritor, na medida em que antecipava o alcance político, moral e estético da narrativa variada e potencial, e, portanto, restringia as possibilidades expressivas de uma literatura que se propunha desafios diferentes.

Calvino também afirma em outras cartas que o “escritor de fábula” o atrapalhava na composição de ‘Veleiro’, apoiando-se nessa justificativa para comentar os aspectos do livro que julgava, ou que tinham sido julgados por alguns de seus pares⁹⁸, problemáticos. A carta a Elsa Morante de 02/03/1950 é bastante significativa, porque reinterpreta o mesmo elemento narrativo antes identificado na resenha de Pavese à *Trilha*, qual seja, a constituição particular dos personagens de Calvino, para explicar a fisionomia fabulesca de ‘Veleiro’. Só que, este romance, ao contrário do outro:

Representa uma condução forçada do meu trabalho na direção fabulesca e caricatural, mas feita com a consciência de que era forçada e, portanto, de forma muito mecânica e fria. Tudo isso é perceptível, sobretudo, no personagem da protagonista, reduzida a uma cifra de estupro e inocência, que não consegue ter carne e sangue, enfim, ter autonomia para que se movimente sozinha, sem a necessidade de que *lhe aconteça sempre alguma coisa*.⁹⁹

⁹⁷ Ibid., p.259. “uscire dai limiti di questi libri, da questa definizione di scrittore d’avventura, di fiaba e di divertimento, in cui non riesco a esprimermi e ad esaurirmi fino in fondo”.

⁹⁸ Cf. carta de Vittorini a Natalia Ginzburg, quando da decisão de publicação de ‘Veleiro’, contendo críticas a um extenso trecho do livro de Calvino, que sofreria de infantilismo e falta de vivacidade, explicitando que o manuscrito teria sido imediatamente recusado se não fosse de um amigo: Vittorini, *Gli anni del “Politecnico”*. *Lettere 1945-1951*, p.271-2.

⁹⁹ Calvino, *Lettere*, p.271. “Rappresenta una forzatura del mio lavoro nella direzione fiabesca e caricaturale, ma fatta con coscienza di questa forzatura, e quindi troppo meccanicamente e a freddo. Tutto questo si risente soprattutto nel personaggio della protagonista che è ridotta a una cifra di stupore e d’innocenza, e non riesce a avere carne e sangue, insomma a avere una sua autonomia per cui si muova da sé senza bisogno che *le succeda sempre qualcosa*”.

Essa caracterização de personagem parece ecoar as palavras de Pavese sobre as figuras reduzidas, quase sem corporeidade, que compunham o romance anterior:

Todos têm um tique, na *Trilha*. Todos têm um rosto preciso, como tantos soldadinhos em folhas diversas de papel. Não fazem um gesto que não seja visto com nitidez, com palavra densa e também reduzida, exatamente como no mundo cavalheiresco, no qual o gesto é tudo, mas também se perde entre muitos outros.¹⁰⁰

Isso indica que a fábula, adquirindo relevo na aproximação com um importante aspecto estudado por Pavese, e recebendo de Calvino um outro sinônimo, a “caricatura”, atinge diretamente o plano narrativo de criação e movimentação dos personagens, que se configura, mais precisamente, por uma criação mínima subordinada a uma movimentação intensa, priorizando o suceder dos acontecimentos e dos gestos, e confirmando que “Italo Calvino já sabe que, para narrar, não é necessário ‘criar personagens’, mas sim transformar os fatos em palavras. Ele sabe disso de um modo que parece alegre, zombeteiro, infantil”¹⁰¹.

Ainda seria possível pensar que estas expressões “Calvino já sabe” e “de um modo que parece alegre” traz implícita a valorização desse recurso do personagem em segundo plano por parte de Pavese, que se explica pela persistência de tal elemento em suas reflexões sobre o seu próprio trabalho como escritor. Falando de si mesmo em uma “Intervista alla radio” (1950, ‘Entrevista no rádio’), Pavese recusa o personagem como ponto de partida de uma história:

Quando Pavese começa um conto, uma fábula, um livro, nunca acontece de ter em mente um ambiente socialmente determinado, um personagem ou vários personagens, uma tese. Aquilo que ele tem em mente é quase sempre unicamente

¹⁰⁰ Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, 1951, p.275. "Tutti hanno un ticchio, nel Sentiero. Tutti hanno una faccia precisa, come altrettanti soldatini di carta da fogli diversi. Non fanno un gesto che non sia veduto con nitore, con parola corposa e insieme minuta, come appunto nel mondo cavalleresco, dove il gesto è tutto ma insieme va sperduto fra i tanti".

¹⁰¹ Ibid., p.273. "Italo Calvino sa già che per raccontare non è necessario 'creare i personaggi', bensí trasformare dei fatti in parole. Lo sa in un modo quase allegro, scanzonato, monellesco".

um ritmo indistinto, um jogo de eventos que, acima de tudo, são sensações e atmosferas.¹⁰²

Dessa forma, fica evidente que Calvino dificilmente escaparia da forte influência crítica e também criativa de Pavese, mesmo que suas intenções com seus projetos individuais fossem aprofundar a distância que já se instaurava em relação ao primeiro livro e sua respectiva resenha, na tentativa de experimentar caminhos diferentes daquela fábula do bosque, ou, ao contrário, eliminar a distância, insistindo nessa fábula, mas conseguindo ao menos surpreender(-se) e dizer algo novo daquele jeito familiar. Por isso, o escritor repete uma vez mais, parecendo inconformado, a Morante, na carta citada acima: “O fato é que eu me sinto já prisioneiro de uma maneira de escrever, e é preciso que eu me liberte a qualquer custo: estou procurando escrever um livro *totalmente diferente*, mas é terrivelmente difícil”¹⁰³.

Só que o envolvimento de Calvino com a crítica, à primeira vista, inesperada e, depois, prolífica, sobre o funcionamento em seus textos de uma escritura caracterizada pela fábula, bem como o seu posicionamento no embate com esses mesmos textos ou os esboços de outros que responderiam ou não aos parâmetros dessa escritura – um duplo movimento de crítica e criação que nem precisaria mais ser dividido nesta dissertação, dada a unicidade de compreensão de seus complexos fatores – oferece diversos ângulos de análise. Ora Calvino reitera, ao longo dos anos, a participação especial de Pavese na sua formação de escritor, afirmando que “Era ele o primeiro a ler tudo o que eu escrevia. Terminava um conto e corria até ele para fazê-lo ler. Quando morreu me parecia que eu não mais saberia escrever, sem o ponto de referência daquele leitor ideal”¹⁰⁴. Ora ele também se preocupa com sua colocação, sendo escritor de fábula, como ele mesmo afirmou, em um setor específico do universo literário, muitas vezes considerado secundário: na carta a Vittorini

¹⁰² Ibid., p.294. "Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere".

¹⁰³ Calvino, *Lettere*, p.272. “Il fatto è che io mi sento già prigioniero d’una maniera e bisogna che ne esca ad ogni costo: sto cercando di scrivere un libro *totalmente diverso*, ma è maledettamente difficile (...)”

¹⁰⁴ Calvino em entrevista a R. De Monticelli, "Il Giorno", 18/08/1989, p.6, apud Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, 1994, p.88. "Era lui il primo a leggere tutto quello che scrivevo. Finivo un racconto e correvo da lui a farglielo leggere. Quando morí mi pareva che non sarei piú stato buono a scrivere, senza il punto di riferimento di quel lettore ideale".

(20/12/1951) em que discute a publicação do livro *O visconde partido ao meio*, que, na verdade, sobrepõe-se ao romance falido ‘Veleiro’ e segue a linha fabulista da *Trilha*, Calvino pergunta “Não estarei me circunscrevendo em uma zona menor, de ‘divertimento’?”¹⁰⁵ a seu interlocutor.

A razão dessa dúvida irá fundamentar a argumentação de uma carta posterior, destinada a Carlo Salinari (07/08/1952), autor de um artigo sobre o *Visconde*. A recente publicação de Calvino poderia ser considerada “menor” porque não corresponderia à necessidade da invenção de livros, segundo ele próprio, úteis, mais densos e realistas, “É um conto como outros dez ou vinte que eu poderia escrever, e sem muito esforço, se não estivesse tomado pelo desejo de escrever coisas que acredito mais importantes”¹⁰⁶. Tal intenção de que seus livros trouxessem à tona um debate reconhecidamente atual, político e cultural, que era justamente o que Calvino considerava como a motivação intelectual imprescindível de toda literatura, não esvaecia nos textos articulados pela fábula, mas parecia que se diluía com facilidade sobre a superfície das palavras “divertidas”, deixando o escritor inseguro. Como compensação, ele tentava investir, sem resultados satisfatórios, em uma escritura que não camuflasse suas decisivas intenções e tentasse tornar mais visível sua fidelidade ao projeto de uma narrativa de resistência, que não parecesse um tanto evasiva como a vertente fabulesca poderia parecer, ou, nesse sentido, um tanto hermética, e até terminasse por se aproximar um pouco do realismo do romance do século XIX.

Um trecho da carta a Silvio Micheli (28/01/1952), vale lembrar, um adepto do *romanzone*, põe lado a lado ambas as escrituras “realista” e “fabulesca”, representadas por *I giovani del Po* (‘Os jovens do Pó’) e *Visconde*, que, todavia, nunca estão em equilíbrio (o primeiro nunca foi publicado, enquanto o segundo era um sucesso entre os leitores):

Eu trabalhava há anos em um romance com classe operária e tudo mais, porém ninguém consegue lê-lo inteiramente, porque dizem que é uma chatice, e eu, até que não encontre ao menos um leitor, não o publico. Já um conto que escrevi em poucas semanas para me divertir, a história de um visconde dividido ao meio por uma bala de canhão dos Turcos, é o caso oposto, porque agrada a todos, tanto que me

¹⁰⁵ Calvino, *Lettere*, p.332. “Non è circoscrivermi in una zona minore, di ‘divertimento’?”

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.354. “È un racconto come potrei scriverne altri dieci o venti, e senza molta fatica, se non fossi tutto preso dal desiderio di scrivere cose che credo più importanti”

convenceram a preparar um livrinho que sairá em março. Mas eu estou cansado de escrever essas fabulazinhas.¹⁰⁷

Sendo assim, é possível entender por que Calvino se sentiria tão grato ao crítico que interpretasse esses dois tipos de escritura como se não fossem tão diferentes entre si, garantindo que os livros *Trilha*, *Visconde* e outros semelhantes também portassem a sua carga de dramaticidade, amargura e melancolia. Na carta a Niccolò Gallo (12/07/1954), ele lhe agradece com satisfação a resenha sobre ‘A entrada na guerra’, seus contos mais recentes, dizendo se sentir libertado da antiga resenha de Pavese, à qual esteve vinculado por sete anos, graças a este coerente ponto de vista de Gallo: “‘O refúgio na fábula ou, como se costuma dizer, a evasão, são perigosos somente quando não são declarados, quando não refletem uma decidida interpretação moral’ é uma afirmação sua que subscrevo plenamente”¹⁰⁸.

Com esse significado de fábula em mãos, Calvino podia inclusive, como faz na mesma carta, defender seus interesses de público que seriam atingidos com a linha expressiva de sua ficção analisada por Gallo:

(...) os modos ‘atrevidos’, ‘coloridos’, ‘aventurosos’ etc. são aqueles da minha fortuna ‘popular’, aqueles que podem me abrir uma possibilidade de leitura muito ampla, de tipo justamente ‘popular’, ‘romanesco’, e é essa uma das minhas aspirações, uma das coisas que acredito poder realizar.¹⁰⁹

Um ano depois dessa carta, Calvino decide declarar ainda mais fortemente sua leitura particular da fábula, que parece realmente se definir, conforme sugeria seu interlocutor, como uma direção moral para a narrativa que, precisando enfrentar as

¹⁰⁷ Ibid., p.336. “Io lavoravo da anni a un romanzo con la classe operaia e tutto, ma nessuno riesce a leggerlo fino in fondo perché dicono che è una barba, e io finché non trovo almeno un lettore non lo pubblico. Invece un raccontino che ho scritto in poche settimane per divertirmi, la storia d’un visconte che viene dimezzato da una cannonata dei Turchi, quello piace a tutti, tanto che m’han convinto a farne un librettino che uscirà a marzo. Ma io sono stanco di fare le favolette”

¹⁰⁸ Ibid., p.408. “La tua affermazione ‘Il rifugio nella favola, o come suol dirsi l’evasione, sono pericolosi solo quando non sono dichiarati, quando non riflettono una decisa interpretazione morale’ è una cosa che sottoscrivo pienamente”.

¹⁰⁹ Ibid., p.408. “(...) i modi ‘spavaldi’, ‘colorati’, ‘avventurosi’ ecc. sono quelli della mia fortuna ‘popolare’, quelli che possono aprirmi una possibilità di lettura molto larga, di tipo appunto ‘popolare’, ‘romanzesco’, ed è questa una delle mie aspirazioni, una delle cose in cui penso di poter riuscire”.

adversidades impostas ao intelectual pelo mundo moderno dos anos 50, após guerras, bipartições geopolíticas, avanço da industrialização e crise cultural italiana, conhece o seu fundamento na concatenação múltipla de fatos da vida humana para fins de auto-reconhecimento, educação e participação ativa do leitor na história. O ensaio ‘A medula do leão’ interliga questões de grande parte dos textos já discutidos e traz a perspectiva direta de significação da fábula, propícia ao encerramento deste capítulo, evidenciando a capacidade continuamente exercitada de auto-reflexão de Calvino.

A premissa central do ensaio é de que a literatura de cada época, em cada uma de suas fases, sempre propõe ou pressupõe um tipo de homem, um “verdadeiro protagonista”¹¹⁰, que não coincide necessariamente com a figura do personagem simples, porque ele pode ou não se manifestar explicitamente nos livros, pertencendo a uma esfera mais ampla, a da atividade humana de fantasiar e fazer reconhecer sua própria existência. Ao longo do texto, Calvino tenta agrupar alguns dos últimos protagonistas construídos na literatura italiana, para pensar sua adequação ao período mais recente, bem como os desafios para um novo protagonista moderno, que lhe parecia extremamente urgente.

Como previsto pelo seu repertório de preocupações e autores, que está sendo aqui conhecido, Calvino discute os exemplos do romance do século XIX e do hermetismo, mostrando que essas vertentes literárias tinham tocado os extremos da elaboração de personagens. O primeiro buscava se exprimir “em caracterizações completas de homens e mulheres, com a aura do herói ou a indefinição do ‘filho do século’”¹¹¹, em personagens esféricos que não correspondiam necessariamente ao protagonista ideal; o segundo também tinha construído para si uma imagem de homem, “esse homem que parecia construído deliberadamente para passar através de tempos nefastos e de realidades não compartilhadas com um mínimo de contaminação e, ao mesmo tempo, com um mínimo de risco”¹¹², ainda que fosse uma imagem negativa, alimentada por páginas repletas de sensações e profusões líricas, em que os personagens quase inexistiam.

Para ilustrar ainda mais, diversos nomes são destacados no ensaio, provenientes das experimentações narrativas contemporâneas a Calvino (e de seus ensaios anteriores), como

¹¹⁰ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.9. "vero protagonista".

¹¹¹ Ibid., p.10. "in compiute caratterizzazioni di uomini e di donne, con l'alone dell'eroe o il chiaroscuro del 'figlio del secolo'".

¹¹² Ibid., p.11. "quest'uomo che sembrava costruito apposta per passare attraverso tempi infausti e realtà non condivise con un minimo di contaminazione e insieme con un minimo di rischio".

prova de que o personagem hermético tinha sobrevivido ao enfraquecimento de sua respectiva poética e se infiltrado na estética neo-realista, tais como Silvestro de *Conversa na Sicília* e Enne Due (N2) de *Uomini e no (Homens e não)*, personagens de Vittorini, ou Stefano e Corrado de ‘Antes que o galo cante’, de Pavese, além dos personagens entediados de Alberto Moravia. Todos eles se moviam à margem da história, sem participação ativa nem satisfação moral, permanecendo fora do curso dos fatos e, portanto, pressupondo um protagonista que ocupasse a posição do intelectual incólume.

A partir desses exemplos, Calvino anuncia novamente a conclusão a que tinha chegado anos antes, no ensaio ‘A literatura italiana sobre a Resistência’, um dos primeiros mencionados na dissertação: “A narrativa italiana contemporânea nasceu, portanto, sob o signo de uma integração mal-sucedida: de um lado, o protagonista lírico-intelectual-autobiográfico, de outro, a realidade social popular ou burguesa, metropolitana ou agrícola-ancestral”¹¹³, que resulta no fracasso da proposta de uma narrativa circunscrita pelos ideais da Resistência.

O momento seguinte da tradição italiana, aquele mais atual de jovens escritores, caracteriza-se pelo sentido inverso, pois o eu-lírico-intelectual não se volta mais para si mesmo, renunciando à ação histórica; ele definitivamente desaparece dos titubeantes confrontos com a realidade e faz com que esta ganhe seu espaço, configurando uma literatura de registro objetivo, passivo, acrítico do mundo que circunda a figura apagada do intelectual. Está fortalecida, então, a narrativa do vitalismo popular, inculto, movido pelos dialetos, gírias, regionalismos e, por que não, pelas fábulas e seu rico patrimônio histórico e lingüístico, sendo, no entanto, uma vertente completamente rechaçada por Calvino, se não estiver comprometida com a busca pelo equilíbrio entre essa abundância de historicidade e narratividade e a presença do intelectual, pela sensibilidade, pelo refinamento lingüístico e pela consciência da complexidade do primitivo, para o fortalecimento do “verdadeiro protagonista” moderno. Em resumo:

A língua literária deve sim continuamente estar atenta aos dialetos populares, nutrir-se e renovar-se neles, mas não deve se anular, nem imitá-los como

¹¹³ Ibid., p.12. "La narrativa italiana contemporanea è nata dunque sotto il segno d'una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale".

brincadeira. O escritor deve poder dizer mais coisas do que aquelas que normalmente dizem os homens do seu tempo: deve construir a língua mais complexa e funcional possível para seu próprio tempo; não fotografar com condescendência os dialetos, que são evidentemente plenos de sabor, vigor e sabedoria, mas também de ofensas toleradas, de limitações impostas, de hábitos dos quais não se consegue escapar.¹¹⁴

Assim procedeu o próprio Calvino em suas *Fábulas italianas*, com destaque ao subtítulo do livro, “Coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos”. Incumbido de uma tarefa editorial de preservação, mas, sobretudo, de modernização do patrimônio nacional de histórias folclóricas e populares, o escritor praticou, livremente e de forma inventiva, a tradução dos principais dialetos italianos para uma língua mais padronizada e a reescritura das inúmeras fábulas que já haviam sido manuseadas e compiladas por estudiosos, folcloristas ou outros escritores, principalmente no século XIX, a fim de adequá-las ao protagonista moderno.

Afinal, a preocupação central de Calvino não é, no ensaio ‘A medula do leão’, escrito no mesmo ano da organização da coletânea de fábulas, entender e aceitar uma dada cronologia de protagonistas pressupostos e extintos das diferentes linhas narrativas, encontrando, finalmente, seu lugar na última geração da literatura dialetal como fabulador; nem é somente admirar a fábula como patrimônio lingüístico, cultural e epistemológico, suficientemente maleável para que se tornasse campo de reconfigurações intelectuais de seu universo de brutalidade, palavras irrefletidas e gestos espontâneos, em função do protagonista pressuposto no presente da reescritura. A questão fundamental do texto é acreditar que a narrativa italiana moderna possa, no plano de seus personagens concretos, dilapidar sua completude psicológica oitocentista e revigorar seu enevoadado semblante hermético, e, no plano do “verdadeiro protagonista”, pressupor homens que sirvam para sustentar a “medula de leão” da literatura, a sua lição de força moral, na qual a fábula tem uma participação específica. Se, primeiramente, Calvino considera que:

¹¹⁴ Ibid., p.18. "La lingua letteraria deve sì continuamente tenersi attenta ai volgari parlati, e nutrirsi e rinnovarsi, ma non deve annullarsi in essi, né scimmiettarsi per gioco. Lo scrittore deve poter dire più cose di quelle che normalmente dicono gli uomini del suo tempo: deve costruirsi una lingua la più complessa e funzionale possibile per il proprio tempo: non fotografare con compiacenza i dialetti, che sono sì pieni di sapore e vigore e saggezza, ma anche d'offese sopportate, di limitazioni imposte, d'abitudini di cui non ci si sa scrollare".

Nós realmente estamos entre aqueles que acreditam em uma literatura que seja presença ativa na história, em uma literatura como educação, de grau e de qualidade insubstituível. E é particularmente naquele tipo de homem ou de mulher que nós pensamos, naqueles protagonistas ativos da história, nas novas classes dirigentes que se formam na ação, no contato com a prática das coisas.¹¹⁵

O passo seguinte é pensar se já existiria um modelo para esse narrar ações que inspirariam o protagonista imaginado e formado como figura especular aos leitores. Calvino conhece esse modelo:

Os romances que gostaríamos de escrever ou ler são romances de ação, mas não por um resíduo de culto vitalista ou energético: aquilo que nos interessa acima de qualquer outra coisa são as provas que o homem atravessa e o modo com que ele as supera. O modelo das fábulas mais remotas: o menino abandonado no bosque ou o cavaleiro que deve superar encontros com feras e feitiços ainda é o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, ainda é o desenho dos grandes romances exemplares, nos quais uma personalidade moral se realiza, movendo-se em uma natureza ou em uma sociedade desumanas.¹¹⁶

Essa definição completa o sentido global construído neste primeiro capítulo. A fábula que tinha sido considerada, desde o primeiro livro de Calvino, por vários e vários ensaios e cartas, responsável pela formação sólida de uma determinada crítica do escritor e por sua conseqüente clausura em um modo de escrever que o preocupava a ponto de não se considerar capaz de escrever nenhum romance, aparece, finalmente, nesse último texto aqui discutido, como modelo de narração de ações, provas, eventos que movimentam as vidas dos personagens, fazendo-os fraquejar, sentir medo, enfrentar perigos e inimigos, assim

¹¹⁵ Ibid., p.21. "Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. Ed è proprio a quel tipo d'uomo o di donna che noi pensiamo, a quei protagonisti attivi della storia, alle nuove classi dirigenti che si formano nell'azione, a contatto con la pratica delle cose".

¹¹⁶ Ibid., p.23. "I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate".

como os faz igualmente desumanos, maldosos e traiçoeiros. O protagonista pressuposto pela fábula, entretanto, é o menino ou o cavaleiro que sempre vence a natureza ou a sociedade desumana, é o tipo de homem que possibilita à literatura uma “medula de leão” constituída por lições de enfrentamento e coragem, de preservação da integridade moral. E esse protagonista não é senão a figura do intelectual italiano, do próprio escritor ao qual Calvino dirige a atenção de forma preocupada, porque percebia que “o modelo das fábulas mais remotas” ainda possuía força para, na verdade, investindo no destino de ação e realização do homem, fazer com que a literatura pudesse recuperar suas origens, encontrar-se consigo mesma e refletir sobre seus rumos.

Não por acaso ‘A medula do leão’ é um ensaio tão decisivo para os estudos críticos que pretendem sobrevoar toda a longa produção ensaística de Calvino¹¹⁷. Apesar de não conseguir, por si só, englobar a variedade de concepções literárias e pequenas significações de fábula que surgiu com os outros textos, esse ensaio articula muitas das questões que acompanhavam o escritor durante uma década e sintetiza a idéia de fábula antes esboçada, sugerida e parcialmente delineada.

O ensaio, além disso, propõe uma leitura particular da coletânea de fábulas de Calvino, que pode ser entendida a partir da tipologia criada por Mario Lavagetto, em seu prefácio a uma das edições de *Fiabe italiane*¹¹⁸. O crítico percebeu que eram quatro os tipos de leitores apreensíveis nesse livro: os leitores que buscam traços e resíduos histórico-geográficos assentados sobre uma estrutura comum a todas as fábulas, a fim de reconhecerem a Itália nas tipicidades arraigadas nas histórias; aqueles que assumem o papel de arqueólogos da escritura, ávidos pela descoberta de cada camada do palimpsesto, dos ecos de outros autores e épocas, e das regras do jogo infinito de composição das fábulas; e outros que talvez sejam mais aptos a entender os mecanismos de escritura postos em movimento por Calvino, uma vez que sua disposição seria simplesmente a de se deixarem embalar pelo ritmo das aventuras de príncipes e princesas em seus castelos, fábula após fábula; e, por fim, os leitores que, assim como sugerido pelo ensaio ‘A medula’, não distinguem a coletânea *Fábulas italianas* dos outros livros do autor, tratando suas histórias

¹¹⁷ Trabalhos como o de Manuela Dini, *Calvino critico*, 1999, iniciam-se pela discussão dos ensaios de Calvino dos anos 50, excluindo toda a trajetória de reflexões anteriores, aqui retomada, e assumindo o texto da ‘Medula’ como ponto de partida para perseguir a poética do escritor.

¹¹⁸ Lavagetto, “Prefazione” in Calvino, *Fiabe italiane*, 1993, p.XI-XLVII

como um mundo poético construído conforme as mesmas leis de composição aplicadas à página em branco, quando da produção essencialmente criativa de uma narrativa moderna com verdadeiros protagonistas pressupostos por sua medula de leão.

Capítulo II. A aventura da fábula longe do paraíso

1. Para além do romance, o romanesco como aventura

Depois de acompanhar a fábula se delineando muito menos por traços de um gênero textual que lhe fosse próprio do que por seu funcionamento na tessitura crítica de Calvino a respeito do romance, um romance que também não foi definido teoricamente, fora dos textos do escritor, como forma pré-fixada, como rigor estrutural, e que tem sido colocado em questão na tradição da narrativa italiana dos anos 40 e 50 na maioria dos ensaios, por um ponto de vista do autor em formação, mas perseverante e contundente, o passo seguinte é aprofundar a discussão das específicas limitações de uma literatura em crise com o romance, que fortaleceram o interesse de Calvino por outras tradições literárias e estimularam o desdobramento da fábula em uma poética positiva à racionalidade e à conseqüente integração do homem no mundo já irreversivelmente negativo.

É importante especificar que Calvino não apresenta nenhuma definição ou referência explícita a correntes de pensamento que o tenham inspirado ao uso tão freqüente dos termos “negativo” e “negatividade” em relação ao mundo moderno. Mas, o contexto dos diversos conflitos e rupturas, políticos, culturais, lingüísticos, instaurados de maneira explosiva e extremada pelo fortalecimento dos regimes nazista e fascista e pela destruição generalizada da Segunda guerra mundial, é claramente evidenciado por tais palavras.

Além disso, é preciso notar que grande parte dos ensaios a serem articulados neste capítulo (ao contrário daqueles cronologicamente anteriores do primeiro capítulo) data da década de 50, revelando que o escritor ainda trazia as experimentações literárias da Resistência como ponto de referência argumentativo, mas pretendia caminhar adiante na busca por elementos que suprissem as carências que aquelas narrativas, ainda herméticas ou de estilo oitocentista, tinham infligido ao romance, percebendo que os desafios a uma literatura ainda muito voltada à compreensão e intervenção histórica se acentuavam, assim como, particularmente, as preocupações de Calvino com sua função ativa de intelectual na aguda problematização do cenário político e cultural e com a necessidade de romper as fronteiras interpretativas definidoras do modo de ser lido pela crítica.

O ensaio ‘Falta de sorte do romance italiano’ (1953), já citado no Capítulo I, é propício para compreender a seleção das tendências e dos autores que compõem a genealogia do mal-fadado romance, esquematizada por Calvino na ordem de sucessão histórica, mas que será observada aqui no sentido inverso. Partindo do presente da escritura desse texto – quando se observa o romance hesitando entre a representação naturalista e a expressão puramente lírica – encontra-se, em retrospectiva, o período antecedente caracterizado pela proposta já discutida do novo romance, que vigorou até o pós-guerra pela refração à prosa de arte. Esse romance se proclamava “novo” porque tentava nascer em um território hostil às suas expectativas e intenções, já contaminado, desde o início do século XX, por “uma praga”, o “regionalismo descritivo”¹¹⁹, que transformava, segundo Calvino, os romances tão drasticamente localizados na geografia, nas minúcias paisagísticas e dialetais, em anti-romances; e por “mais graves catástrofes nacionais”, causadas pelo desinteresse em relação ao romance inserido na história, por parte de “Fogazzaro e o fogazzarismo (...), D’Annunzio e o dannunzianismo (...), Pirandello e o pirandellismo”¹²⁰. Todos esses autores, explícita ou implicitamente referidos em seus seguidores mais recentes, aparecem como obstáculos que teriam atrasado o desenvolvimento do romance em comparação a outras literaturas, as quais já o colocavam, após sua sólida significação dentre as realizações estéticas, em crise.

Porém, os percalços desse modo particular de narrar são mais antigos, recuperáveis no topo da genealogia com Alessandro Manzoni, escritor que, apesar da usual nomeação “pai do romance italiano”, fundou uma narrativa ainda não inteiramente romanesca para Calvino:

Manzoni foi, na verdade, um romancista particular. Ausente o prazer pela aventura, foi um moralista sem inclinação para a introspecção, foi um criador de personagens, de ambientes, de pestes e de derrotas dos soldados mercenários sempre agudamente descritos e comentados, mas não destinados a se tornar novos grandes mitos modernos. Foi também o construtor de uma língua repleta de arte e de significado, mas que pousa como uma camada de verniz sobre as coisas (...). E esteve, para seu

¹¹⁹ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1509. “una piaga”, “regionalismo descrittivo”

¹²⁰ *Ibid.*, p.1509. “Fogazzaro e il fogazzarismo (...), D’Annunzio e il dannunzianesimo (...), Pirandello e il pirandellismo”.

sossego, muito distante de qualquer trepidação amorosa, alegre ou triste, confessada ou escondida (...), mas, é preciso admitir, o amor sempre foi uma grande força motriz, no romance e fora dele.¹²¹

Por isso, Calvino conclui que, para pôr à prova possibilidades, mesmo que tardias, de fortalecimento do romance, mais válido do que se fechar nas oscilações das sucessivas vertentes expressivas, seria perseguir, dentro do abrangente campo da literatura italiana, “o romanesco fora dos romances”¹²², isto é, o romanesco das novelas, cantigas ou poesias mais antigas do que as longas narrativas de uma determinada escola literária. Através de um equilibrado paralelismo com o trecho acima, Calvino justifica o inusitado exemplo de Leopardi, poeta italiano do século XIX, para esse romanesco que, por diversas razões históricas, principalmente culturais e lingüísticas, estava ausente dos romances que deveriam ser seus mais pertinentes colaboradores:

Em Leopardi, estavam vivos realmente os grandes componentes do romance moderno, aqueles que faltavam a Manzoni: a tensão aventurosa (do islandês que se vai, sozinho, pelas florestas da África, e da noite entre os cadáveres no estúdio de Federico Ruysch, ou na embarcação de Colombo), a constante pesquisa psicológica introspectiva, a necessidade de dar nomes e rostos de personagens aos sentimentos e aos pensamentos próprios e do século. E ainda a língua: o caminho que ele indicou foi aquele dos máximos efeitos com mínimos meios, que sempre foi o grande segredo da prosa narrativa.¹²³

¹²¹ Ibid., p.1507. “Manzoni fu infatti uno speciale romanziere, privo del gusto dell’avventura, fu un moralista senza spinta all’autointrospezione, fu un creatore di personaggi e d’ambienti e di pesti e di calate di lanzichenecchi sempre acutamente descritti e commentati ma non destinati a diventare nuovi grandi miti moderni. E fu il costruttore d’una lingua piena d’arte e di significato, ma che si posa come uno strato di vernice sopra le cose (...). E fu, beato lui, così lontano da ogni trepidazione amorosa, allegra o triste, palese o sotterranea (...), però, diciamolo, l’amore è sempre stato una gran forza motrice, nel romanzo e altrove”.

¹²² Ibid., p.1508. “il suo romanzesco l’ha fuori dai romanzi”.

¹²³ Ibid., p.1508. “In Leopardi erano vive infatti le grandi componenti del romanzo moderno, quelle che mancavano a Manzoni: la tensione avventurosa (quell’islandese che se ne va solo per le foreste dell’Africa, e quella notte tra i cadaveri nello studio di Federico Ruysch, e quell’altra sulla tolda di Colombo), l’assidua ricerca psicologica introspectiva, il bisogno di dare nomi e volti di personaggi ai sentimenti e ai pensieri suoi e del secolo. E poi la lingua: la via ch’egli indicò fu quella dei massimi effetti coi minimi mezzi, che è sempre stato il gran segreto della prosa narrativa”.

Desse conjunto de características prezadas por Calvino, que constituiriam verdadeiramente a narrativa romanesca ainda a ser elaborada, ganha destaque em ‘Falta de sorte’ e outros ensaios, um único componente, o qual, no entanto, não é autônomo e nem deixa de movimentar os demais. É também relevante o modo como o escritor o apresenta, ao fim de seu texto:

Sempre faltou ao romance italiano uma coisa, a que mais me atrai nas literaturas estrangeiras: a aventura. (...) aventura é prova racional do homem sobre as coisas que lhe são contrárias. Como poderia se realizar um romance de aventura hoje na Itália? Se eu soubesse, não estaria aqui para explicá-lo. Eu o escreveria.¹²⁴

Essas três declarações de Calvino aqui retomadas são suficientemente densas como reflexões sobre o romanesco e a aventura para que alguns pontos sejam destacados. Primeiramente, a pergunta acima, “Como poderia se realizar um romance de aventura hoje na Itália?”, não parece ter sido colocada pelo escritor apenas a si mesmo, porque ela situa o debate das possíveis mudanças de concepção e inserção do romance no domínio da aventura em um contexto nacional de demandas literárias que sucediam as narrativas neo-realistas lidas e resenhadas por Calvino na década de 40, tendo ele próprio delas participado com seu romance e seus contos juvenis.

Passados vários anos, o projeto do novo romance italiano continua marcado por uma coletividade intelectual em constante diálogo, como prova, por exemplo, a resenha ao livro de Vittorini “*Le donne di Messina*” (1949, ‘*As mulheres de Messina*’), na qual Calvino reproduz a fala do amigo que lhe foi dita em discussão sobre as perspectivas da narrativa: “Agora, depois da literatura da Resistência, é preciso fazer a literatura da reconstrução. O *Robinson Crusoe*, é preciso escrever o *Robinson Crusoe*”¹²⁵. Em seguida, o próprio Calvino explica a relevância do romance de Daniel Defoe para uma tradição romanesca tão isolada quanto o seu protagonista Crusoe, um naufrago que tenta sobreviver solitário em uma ilha, vivendo aventuras no século XVIII e vencendo as difíceis imposições da natureza:

¹²⁴ Ibid., p.1511. “Una cosa è sempre mancata al romanzo italiano, che mi è la più cara nelle letterature straniere: l’avventura. (...) avventura è prova razionale dell’uomo sulle cose a lui contrarie. Come potrebbe darsi un romanzo d’avventura, oggi in Italia? Se lo sapessi, non starei qui a spiegarlo: lo scriverei”.

¹²⁵ Ibid., p.1264. “Ora, dopo la letteratura della Resistenza, bisogna fare la letteratura della ricostruzione. Il *Robinson Crusoe*, bisogna scrivere il *Robinson Crusoe*”.

O ‘Robinson Crusoe’ dos nossos tempos só pode ser um ‘Robinson Crusoe’ coletivo: um grupo de gente pobre de toda a Itália, *ex-partigiani*, desocupados, gente que acabou sem casa e sem família, mulheres de Messina, de Milão e de qualquer outro lugar, que se estabelecem em uma província destruída pela guerra, inculta, circundada por campos minados, semeiam-na, livram-na das ruínas, reerguem-na tijolo por tijolo, cultivam seus campos, consertam suas máquinas.¹²⁶

Se essa era a intenção ao escrever um *Robinson Crusoe* italiano, Calvino, por um lado, julga o livro de Vittorini *As mulheres de Messina* demasiadamente centrado em uma localidade e em personagens que não atingem a plena integração ao território nacional, ao mundo natural e à vida prática, e, por outro, aprecia o personagem vittoriniano do tio Agrippa como estímulo ao recurso narrativo de deixar falar os habitantes de um lugar, os tipos que correm pelos trens e narram suas histórias uns aos outros, porque, dessa forma, com “as viagens do tio Agrippa, e toda a fábula que se move ao seu redor”¹²⁷, já que é um velhinho incansável e desconfiado se aventurando atrás de uma filha fugida, Calvino acredita que Vittorini tenha conseguido exprimir verdadeiramente uma porção bastante cativante daquele povo que se pensa e se organiza pelos relatos pessoais.

Relacionado à expectativa de Calvino de perceber a realização da aventura no romance italiano, como amigo e leitor de alguns outros escritores com os quais dividia determinadas diretrizes do fazer literário, há um segundo ponto importante da abordagem já apresentada daquele elemento: o ensaio ‘Falta de sorte’ se encerra com a declaração do autor sobre os esforços que também ele precisaria dedicar à escritura do romance de aventura, bem diferente de sua teorização (“Se eu soubesse, não estaria aqui para explicá-lo: eu o escreveria”). Palavras semelhantes são usadas no mesmo ano de 1953, nas últimas linhas de outro ensaio, “Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa” (‘O realismo italiano no cinema e na narrativa’), para reiterar essa idéia:

¹²⁶ Ibid., p.1264-5. “Il ‘Robinson Crusoe’ dei nostri tempi non può essere che un ‘Robinson Crusoe’ collettivo: è un gruppo di povera gente di tutt’Italia, *ex-partigiani*, disoccupati, gente rimasta senza casa e senza famiglia, donne di Messina e di Milano e d’altrove, che si stabiliscono in un paese distrutto dalla guerra, incolto, circondato da campi minati, e lo seminano, lo sgombrano dalle macerie, lo tirano su mattone per mattone, ne coltivano i campi, ne riparano le macchine”.

¹²⁷ Ibid., p.1267. “i viaggi dello zio Agrippa, e tutta la favola che gli si muove intorno”.

Enfim, gostaria de incentivar a criação de uma boa narrativa de aventuras e de um bom cinema de aventuras. A Itália nunca possuiu nem uma nem outro. E contudo a narrativa de aventuras é a única narrativa popular possível e o cinema de aventuras é o único cinema popular possível. Voltarei a falar disso, talvez, mas são coisas que seria ótimo fazer, apesar de a necessidade de teorizá-las nascer justamente quando não sabemos fazê-las.¹²⁸

Calvino, portanto, pretendia realmente ajustar suas habilidades de expressão à necessária narrativa de aventuras (um ajuste que ainda não teria se exercido plenamente, conforme ele mesmo insistia, mas, em um discurso autocrítico que também pode não descartar sua parcela de armadilha retórica), já explicando, nesse último ensaio, que o seu caráter de urgência se devia a uma sua terceira característica: a proximidade que os escritores poderiam estabelecer com um público amplo, a crença na consolidação, é preciso destacar, de uma “boa” narrativa “popular” de aventuras. Mesmo insistindo nas dificuldades de escrevê-la, Calvino não pára de considerá-la como relação privilegiada entre a literatura e os anseios de participação na história social pelo ensinamento e divertimento dos leitores, e de teorizá-la ao longo dos anos. Em 1973, o escritor retoma seu argumento sobre a popularidade da aventura em entrevista a Ferdinando Camon, quando perguntado sobre seus projetos de criação de debates abertos e revistas literárias:

Eu imagino, na verdade, uma revista totalmente diferente, diferente quanto ao público sobretudo: uma revista de romances de folhetim como aqueles que escreviam Dickens, Balzac. Também nessa revista deveriam escrever verdadeiros escritores, escrever sob encomenda (eu acredito muito nesse regime de escrita) e, através dessa revista, reencontrar as funções verdadeiras de uma relação com o público: o choro, o riso, o medo, a aventura, o enigma...¹²⁹

¹²⁸ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.1890. “Infine vorrei propugnare la creazione di una buona narrativa d’avventure e di un buon cinema d’avventure. L’Italia, non ha mai avuto né l’una né l’altra. E la narrativa d’avventure è l’unica narrativa popolare possibile; e il cinema d’avventure è l’unico cinema popolare possibile. Tornerò a parlarne, forse, ma sono cose che sarebbe bello farle, e invece il bisogno di teorizzarle nasce proprio quando non le sappiamo fare”.

¹²⁹ Camon, *Il mestiere di scrittore*, 1973, p.191. “Io però sogno anche una rivista tutta diversa, diversa come pubblico innanzitutto: una rivista di romanzi a puntate come quelle che facevano Dickens, Balzac. Anche qui dovrebbero scrivere scrittori veri, scrivere su commissione (io credo molto nello scrivere su commissione), e attraverso questa rivista ritrovare le funzioni vere d’un rapporto col pubblico: il piangere, il ridere, la paura, l’avventura, l’enigma...”.

E, finalmente, o quarto aspecto da poética da aventura romanesca, igualmente implicado nos outros, é a definição “aventura é prova racional do homem sobre as coisas que lhe são contrárias”, uma das várias tentativas de Calvino de explicitar que a aventura – em seus textos, nas interpretações e nos juízos críticos direcionados à literatura e ao cinema estrangeiro, as duas referências fundamentais para o romance italiano que queria renovar sua tradição, justamente saindo de seus limites geográficos e lingüísticos – não é simplesmente aventura: não visa apenas a diversão do público e o alcance popular pelo ritmo tenso e veloz das peripécias dos heróis, mas sim alegoriza a superação das muitas adversidades e dos complexos desafios à existência do homem que luta e que age em favor da compreensão histórica, da valorização da própria integridade moral e racional. Embasando-se em algumas das questões que lhe eram mais preocupantes e recorrentes em sua trajetória, Calvino não quer delas se afastar, como se estivesse excessivamente impulsionado pelo sentido mais imediato de aventura, por isso, sugere aquela definição no ensaio ‘Falta de sorte’, que será desenvolvida com a ajuda de resenhas destinadas a autores representativos de seus fundamentos.

2. As fábulas não-paradisíacas dos escritores estrangeiros favoritos

Na resenha “I capitani di Conrad” (1954, ‘Os capitães de Conrad’), Calvino constata que, à primeira vista, as traduções italianas dos livros de Joseph Conrad, por terem sido encadernadas pela editora Sonzogno em edições populares facilmente reconhecíveis, poderiam ser catalogadas como típicos romances de aventura, direcionadas ao vasto público não-especializado, como se Conrad não interessasse aos leitores mais refinados. Essa classificação realmente se disseminou pela Itália e perdurou até que surgissem novas edições atrativas ao gosto literário culto (segundo Calvino). Só então se passou a conhecê-las com atenção, fazendo jus à particularidade da aventura suscitada pelos textos do escritor:

Creio que muitos de nós nos aproximamos de Conrad impelidos por um obstinado amor pelos escritores aventureiros – mas não aventureiros simplesmente, aqueles aos quais a aventura serve para dizer coisas novas dos homens, e as tramas e os lugares extraordinários servem para assinalar com mais evidência a sua relação com o mundo.¹³⁰

Esse argumento torna evidente o desejo de Calvino de que a aventura não fosse pensada como algo distante do mundo real, menos ainda dos problemas criados por esse mundo e enfrentados pelo intelectual no momento, por exemplo, da criação de um novo modo de questionar a complexa condição do homem moderno. Ao contrário, o escritor quer esclarecer que a aventura só tinha sido valorizada por ele e os “muitos” outros de sua geração, jovens leitores e tradutores da literatura de língua inglesa, na exata e significativa medida em que “Conrad via o universo como algo de obscuro e inimigo, mas lhe contrapunha as forças do homem, a sua ordem moral, a sua coragem”¹³¹, fazendo a aventura se propagar a partir dessa reciprocidade de tensões.

Ainda que Calvino não tenha mudado esse ponto de vista sobre a aventura conradiana ao longo dos vários anos em que esteve próximo de seu mundo poético, ele admite, no mesmo ensaio, também ter exagerado na tarefa de classificar Conrad, tropeçando em uma interpretação tão extrema quanto a de ser “simplesmente escritor de aventuras”, pois, em dois textos anteriores, ele tinha pretendido equiparar, de forma equívoca, o recurso narrativo da memória e da introspecção em Conrad com os romances analíticos e psicológicos de Henry James ou de Marcel Proust. Um dos ensaios em que isso ocorre é “Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare” (1949, ‘Joseph Conrad escritor, poeta e homem do mar’), no qual Calvino especifica a aventura no autor resenhado:

Em Conrad, a aventura é só a casca, já que ele foi um escrutinador de almas comparável a Dostoiévski (embora odiado por ele), um grande inventor de histórias, figuras e atmosferas, e um dos principais artífices, junto com James e Proust, da

¹³⁰ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.815. “Credo siamo stati in molti ad avvicinare Conrad spinti da un recidivo amore per gli scrittori avventurosi – ma non avventurosi soltanto: quelli per cui l’avventura serve a dire cose nuove degli uomini, e le vicende e i paesi straordinari servono a segnare con più evidenza il loro rapporto con il mondo”.

¹³¹ *Ibid.*, p.818. “Conrad vedeva l’universo come qualcosa d’oscuro e nemico, ma ad esso contrapponeva le forze dell’uomo, il suo ordine morale, il suo coraggio”.

revolução (e crise) na técnica narrativa ao final do século passado (com ele, o romance marítimo não tem mais a aventura como centro de interesse, mas sim a notação psicológica e a desvanecida pesquisa da memória).¹³²

É importante lembrar que Calvino já tinha resolvido a questão da narração multiplicada e diluída pela memória de um personagem que tenta resgatar o passado de sua crise atual, recorrendo à sua analogia com o “jogo fabulesco refinadíssimo e artificioso” em Elsa Morante. Agora, no outro ensaio sobre Conrad desse período, intitulado “*La linea d’ombra* di Joseph Conrad” (1947, ‘*A linha de sombra* de Joseph Conrad’), Calvino retorna ao uso da fábula para explicar o funcionamento da memória destacado na citação acima, só que, dessa vez, em um escritor que, não tendo criado um *romanzone* como Morante, deixa o jogo fabulesco no primeiro plano:

O mundo poético de Conrad está no exotismo abafado dos seus cenários tropicais, nos quais cada detalhe, cada pensamento e cada gesto parecem estar a ponto de se desfazer e se dissolver, está em um jogo sutil de memória, no qual as coisas, os homens e as aventuras reaparecem desfocados e alusivos como em uma fábula.¹³³

Porém, essas aventuras fabulescas de Conrad, vividas à luz decadentista por capitães ingleses orgulhosos do nobre valor da fidelidade, progressivamente misturados aos personagens que já estão à deriva do cansaço e da degradação moral, sejam como habitantes locais das destinações da viagem marítima, sejam como peculiares tripulantes do navio, são ainda distinguidas por Calvino de um outro tipo de aventura fabulesca, aquela imaginada anteriormente por Robert L. Stevenson como “expressão do momento da mais

¹³² Ibid., p.811. “Ma l’avventura, in Conrad, è solo la buccia: che egli fu uno scrutatore d’anime da stare a petto di Dostoevskij (pur odiato da lui), un felicissimo inventore di storie e figure e atmosfere, e uno dei principali artefici, con James e Proust, della rivoluzione (e crisi) nella tecnica narrativa alla fine del secolo scorso (il romanzo marinaro con lui non ha più il suo centro d’interesse nell’avventura, ma nel commento psicologico e nella sfumata ricerca della memoria)”.

¹³³ Ibid., p.808. “Il mondo poetico del Conrad è nell’esotismo afoso dei suoi scenari tropicali, dove ogni minuto particolare, ogni pensiero e ogni gesto, sembra stiano per disfarsi e dissolversi, è in un gioco sottile di memoria in cui le cose e gli uomini e le avventure riappaiono sfocati e allusivi come in una fiaba”.

plena prosperidade comercial, para quem os cenários marinhos e exóticos se transformam em fábulas coloridas e o mal e o bem em duas zonas bem distintas e sem interferência”¹³⁴.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que cria a sinonímia aventura-fábula, Calvino diferencia dois modos de realizá-la, a “fábula alusiva” de Conrad e a “fábula colorida” de Stevenson. Além disso, podem ser recuperadas aquelas suas declarações que já tinham previsto a aproximação entre a fábula e a aventura nos textos discutidos no capítulo anterior, os quais oscilavam entre a renúncia, a insegurança e o justificado interesse diante dos dois elementos, respectivamente na fuga da “definição de escritor de aventura, de fábula e de divertimento”, na dúvida sobre *O visconde partido ao meio* se inserir “em uma zona menor, de ‘divertimento’”, e na compreensão de que “os modos ‘atrevidos’, ‘coloridos’, ‘aventurosos’ etc. são aqueles da minha fortuna ‘popular’”; e, a partir desses comentários, é possível concluir que Calvino sentia medo de ser tomado por um Stevenson italiano, quando, na verdade, ele queria (a todo custo, como visto no Capítulo I), ser Conrad. Isso significa que a sua fábula, em resumo, não queria parecer simplesmente “colorida” e definida pelo contraste com o escuro, a crueza do realismo de um romance não-romanesco, ou mesmo não-fabulesco, como, aliás, tinham sido entendidos os termos opositivos fábula e romance ao longo dos séculos da tradição literária italiana.

O estudo *La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri*, de Meijer, Tartaro e Asor Rosa (1997), discute justamente o desenvolvimento paralelo dos traços indistintamente chamados romanescos ou fabulescos e dos sucessivos obstáculos ao romance, sendo que os primeiros se fortaleciam fora do gênero, quanto mais os segundos também estivessem fortalecidos, impedindo realmente que o romance surgisse como em outros países europeus, onde encontrava condições culturais favoráveis. As características fundamentais do embate entre o domínio do fabulesco e a tradição anti-romanesca podem ser apreendidas da extensa cronologia de vertentes e obras citadas continuamente nesse livro. O primeiro termo do embate compreende a aventura, o maravilhoso, a imaginação, a desproporcionalidade, o símbolo, tendo surgido com as novelas aventurosas e cavaleirescas do *Decameron* de Giovanni Boccaccio no século XIV, diferentes do habitual registro histórico e cronístico desse filão narrativo, e tendo perdurado nos séculos XVII e XVIII

¹³⁴ Ibid., p.809. “espressione del momento di più piena prosperità commerciale, per cui gli scenari marini ed esotici si trasformano in fiabe colorate e il male e il bene in due zone ben distinte e senza interferenze”

pela criação de diversos tipos de romance que, ao final, sempre esbarravam em difíceis percalços – principalmente o culto a outras formas narrativas, mais breves e poéticas, como a própria fábula ou conto popular de Giambattista Basile, em seu *Pentamerone*, de inspiração boccacciana – e se tornavam inexpressivos. O segundo termo do embate consiste na tradição cultural fortemente retórico-humanista, cujos fundamentos eram a língua literária “alta”, refinada e estetizante, os personagens heróicos e valorosos muito distantes do homem comum e o tom pedagógico-edificante de narradores que assumiam uma voz coletiva moralmente superior. Em razão dessa incompatibilidade entre o fabulesco “prosaico” e a narrativa “poética”, o romance, finalmente adotado no século XIX por Manzoni, constituiu-se como tradição muito mais jovem e distante daquele fabulesco que deveria tê-la inspirado, podendo mesmo lhe ser contraposta: particularidade da história literária italiana notada por Calvino e que o preocupava por sugerir sua evidente expulsão, como escritor de fábula, do campo do romance realista, social e de contrastes.

Sendo assim, é possível entender o porquê de o escritor identificar o seu nascimento como narrador fora do romance, assim como o de Venturi, com quem dialoga em mais uma carta, de 23/04/1947, sobre o quão benéfica lhes seria a literatura de Sherwood Anderson, escritor norte-americano de aventuras:

E uma outra coisa que me agrada (...) é o fato de uma literatura nascer de um terreno ainda não-literário, de novelas jornalísticas ruins, de produção literária comercial. E também isso é um pouco como nós, que ainda possuímos tanto o gosto pelo conto aventureiro, pela ‘realidade romanesca’.¹³⁵

Mas, simultaneamente, Calvino se dedica à elaboração de argumentos que imprimam no romanesco, na aventura ou na fábula (é este termo que passará a ser usado daqui em diante) algo mais do que o desvelar de sua inegável origem popular, isto é, que imprimam uma espessura narrativa esfumaçada, que espelhe uma semelhante dissolução também nos personagens, dissolução moral do homem moderno, vivendo em um mundo em que, cada vez mais, pensa Calvino, o bem e o mal não são dissociáveis como antes, mas

¹³⁵ Calvino, *Lettere*, p.189-90. “E un’altra cosa che mi piace (...) è quel nascere d’una letteratura da un terreno non già letterario, ma di cattiva novellistica giornalistica, di produzione letteraria commerciale. E anche questo è un po’ come noi, che abbiamo tanto ancora il gusto del racconto avventuroso, della ‘realità romanzesca’”.

podem ser interseccionados de forma justa, atual e, principalmente, positiva, unicamente pelo narrador de uma nova literatura italiana.

O escritor quer ainda compartilhar essa convicção com outro amigo seu, agora em 1956, na já citada ‘Carta a Pratolini sobre *Metello*’, a mesma que termina com a assinatura de “alguém que não sabe escrever romances”. Nessa correspondência, que acabou sendo aberta ao público¹³⁶ com sua publicação no periódico *Società*, Calvino não-romancista apresenta algumas críticas ao *romanzone* em potencial de Pratolini (devido à sua tendência a se afirmar pelo uso da notícia jornalística, da estrutura de *collage*, dos tipos psicológicos e de um tempo passado), porque seu interlocutor teria escolhido falar de uma província e seus habitantes com uma impositação de bondade e generosidade que não encontra mais nenhum elemento de antítese, presente em outros livros do autor, nenhum elemento negativo, inseparável de qualquer universo poético, mesmo daqueles predominantemente idílicos, segundo Calvino:

Como pode o fascismo surgir de um mundo assim? Como podem surgir as guerras mundiais? (...) Hoje, eu acredito que – de qualquer coisa que se escreva – não se pode escrever nada de verdadeiro sem que se sinta a presença de Hitler, da bomba H.¹³⁷

Mesmo nos anos já avançados de 50 em relação àqueles iniciais de sua trajetória, particular certamente, mas ainda inspirada no neo-realismo, Calvino não descarta, de modo algum, nem nesse e nem em outros textos, a necessidade da literatura de configurar histórias humanas nas quais prevaleça a esperança, a bondade, a ação não-inútil que produz significados; porém, sendo um escritor que pôde viver, observar e racionalizar experiências extremas da negatividade do mundo moderno, resultantes da ruptura caótica de paradigmas

¹³⁶ Isso porque a carta assumia uma posição no polêmico debate que tinha se estabelecido com a publicação de *Metello* e que dividia os críticos em dois grupos. Um deles defendia a validade da retomada promovida por Pratolini dos traços realistas oitocentistas, os quais fariam surgir um novo realismo italiano na narrativa já distante das premissas neo-realistas, sendo o crítico Carlo Salinari um de seus representantes. Do lado oposto, estavam aqueles que criticavam duramente o romance justamente pela tentativa de fortalecer uma poética realista vigorosa, segundo eles mal-sucedida, em tempos pós-neo-realistas, bem menos encorajadores e revolucionários do que os anos anteriores da Resistência, sendo atribuídas a Carlo Muscetta as argumentações mais agressivas dessa visão crítica, à qual também Calvino adiciona sua leitura.

¹³⁷ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1241. “Come può saltar fuori il fascismo da un mondo così? Come possono saltar fuori le guerre mondiali? (...) Oggi io credo che – di qualsiasi cosa si scriva – non si possa scrivere nulla di vero in cui non si senta la presenza di Hitler, della bomba H”.

sociais, afetivos, do pensamento e da literatura, Calvino percebe que, já que estava sendo realmente válido e interessante falar de fábula em sua obra ou na leitura das obras dos outros, só se deveria pensá-la como fábula que não encontra mais meios de se colorir e que, no específico cenário narrativo italiano do qual o escritor participa, ela é, principalmente, um intenso desafio introspectivo de se aventurar para dentro de si. Por isso, esclarece a medida em que a concepção do idílio pratoliniano seria apropriada:

Em resumo, o idílio, à margem de uma realidade de violência, tormento e destruição sistemática de sentimentos e destinos humanos, possui um significado bem definido. Indica a aspiração que se extrai exaustivamente de uma realidade bem diferente e possui, portanto, um valor de realidade, de realidade difícil, escondida, continuamente contradita, mas imprescindível, isto é, aquele tipo de realidade mais verdadeira, que é tarefa da poesia descobrir.¹³⁸

Em seguida, Calvino ilustra esse seu argumento da conjunção de realidades escaváveis em si mesmas com a interpretação dos episódios envolvendo o personagem Idina do próprio *Metello*, os quais teriam conseguido, excepcionalmente no romance, revelar e equilibrar contradições existenciais, mas típicas das figuras literárias que precisam servir ao auto-reconhecimento dos leitores, e, portanto, contradições também históricas:

Na história de Idina, você, sem insistir em roubar a profissão dos historiadores do movimento operário ou dos compiladores de crônicas locais, fala de algo que só o narrador pode dizer, isto é, das proporções com que coisas diversas podem coexistir ou se integrar na alma de um homem. Como, por exemplo, alguém pode estar engajado em uma dura responsabilidade de luta e com a cabeça só nisso, e, ao mesmo tempo, ser um ótimo marido e pai, preocupado com sua família, e ainda simultaneamente ser alguém que encontra uma bela mulher e fica com ela, e como

¹³⁸ Ibid., p.1239. “Insomma l’idillio, in margine a una realtà di violenza e strazio e rovina sistematica di sentimenti e destini umani, ha un significato ben preciso, è l’indicazione d’una aspirazione che si strappa faticosamente a una realtà ben diversa, ha quindi un valore di realtà, di realtà difficile, nascosta, continuamente contraddetta, ma ineliminabile, cioè quel tipo di realtà più vera che è compito della poesia scoprire”.

essas coisas se contradizem um pouco, mas até certo ponto, como ele consegue mantê-las juntas sem deixar que se contradigam muito.¹³⁹

Em conformidade com essa bagagem de experiências pessoais e históricas, marcadas pela cultura italiana, mas que podem se comportar, pelas lembranças da angústia e pelos esforços da mudança, como se provindas de qualquer outra guerra, ou da mesma guerra atingindo diferentes nações e línguas, segue uma série de textos sobre três grandes artistas estrangeiros, nos quais Calvino decide se aventurar na busca pelos lampejos de compreensão positiva da complexa, desafiadora e temível realidade.

Começando com “I piccoli uomini di Anton Cechov” (1954, ‘Os pequenos homens de Anton Tchekhov’), pode-se pensar que seu autor, atento às predisposições de uma literatura soviética do século XIX tão impiedosa quanto esperançosa, traça um retrato de Tchekhov como um grande contista pré-anunciador das questões mais cruciais à sociedade moderna. Isso porque:

(...) quanto mais ele castiga esses seus pequenos homens e neles descobre egoísmos, falsidades e avarezas sob a máscara da sua ‘dignidade’ fingida, mais ele nos revela algo que resiste à degradação, que é superior à baixeza geral, uma qualidade impalpável que devemos voltar a chamar dignidade humana, uma dignidade completamente oposta àquela, formal e hipócrita, do hábito burguês.¹⁴⁰

Calvino quer ressaltar, nesse trecho, a coragem de Tchekhov em desfolhar o indivíduo com procedimentos profundamente reveladores de sua humanidade (“eis que, após ter descoberto sob o personagem o pequeno-burguês, – a sua mesquinhez e ignorância

¹³⁹ Ibid., p.1242. “Perché nella storia di Idina tu, senza più cercare di rubare il mestiere agli storici del movimento operaio o ai raccoglitori di cronache locali, parli di qualcosa che solo il narratore può dire: cioè delle proporzioni con cui cose diverse possono coesistere o integrarsi nell’animo d’un uomo; come per esempio uno possa essere impegnato in una dura responsabilità di lotta e con la testa solo a quello, e nello stesso tempo sia un ottimo marito e padre di famiglia e preoccupato d’essa, e ancora contemporaneamente uno che incontra una bella donna e ci va insieme, e come queste cose un po’ si contraddicono ma fino a un certo punto, e lui riesca a tenerle insieme senza farle contraddire troppo”.

¹⁴⁰ Ibid., p.798. “(...) più egli sferza questi suoi piccoli uomini, più ne scopre egoismi e falsità e grettezze sotto la maschera della loro ‘dignità’ fasulla, più ci si rivela un qualcosa che resiste alla degradazione, che è superiore alla bassezza generale, una qualità impalpabile che dobbiamo tornare a chiamare dignità umana, una dignità completamente opposta a quella, formale e ipocrita, del costume borghese”.

histórica, – sob o pequeno-burguês ele descobre o homem”¹⁴¹), mesmo não sendo a previsão de seu caráter e sua moral tão favorável, porque, como defesa, também esses procedimentos, por sua vez, não preservam qualquer vestígio de ilusão, não pretendem acreditar no homem de maneira inocente e incontestável. Tchekhov, nesse sentido, parece ser o escritor oitocentista que Calvino esperava resgatar para a narrativa italiana, como intelectual anterior a Hitler, mas que já havia entendido Hitler em diversos de seus pequenos homens incompreensíveis, maldosos e imperdoáveis, que, ainda assim, é preciso admitir, contraditoriamente, guardavam segredos de uma humanidade diversa, capaz de realizar boas ações. O acordo entre essas forças divergentes, graças ao punho do escritor, é este:

Tchekhov entendeu isto sobretudo daquela sociedade que é ainda a sociedade na qual nós vivemos: quantas coisas irrecuperáveis se perdem, dia após dia, quanta beleza, quanto amor, quantas qualidades que podiam ser direcionadas ao bem, quantas vidas desperdiçadas, consumidas em vão. E, nisso, ele não é elegíaco ou resignado. Se ele assume o debate conosco, é de uma severidade feroz.¹⁴²

Calvino, nesse período, já estava imerso na narrativa de Tchekhov há alguns anos, tendo seus estudos facilitados pela edição completa dos contos e novelas do autor em italiano, publicada no ano de seu ensaio, para o qual também se preparava com a leitura de algumas biografias. Recomendava também as obras que lia a amigos, como a Isa Bezerra, a quem Calvino escreve, em 16/07/1950, “Fico contente por você gostar de Tchekhov. É um ótimo, excelente escritor. Que escava até o osso todas as prosopopéias humanas, mas sente pelo futuro dos homens uma confiança fortíssima”¹⁴³, consideração posteriormente desenvolvida no trecho acima transcrito.

Além disso, Tchekhov ainda ressoa em outro ensaio de Calvino, intitulado “Hemingway e noi” (1954, ‘Hemingway e nós’), sobre um escritor do campo de influências

¹⁴¹ Ibid., p.798. “ecco che dopo aver scoperto sotto il personaggio il piccolo-borghese, – la sua meschinità e bruttezza storica, – sotto il piccolo-borghese scopre l’uomo”.

¹⁴² Ibid., p.800. “Cechov ha capito questo soprattutto di quella società che è ancora la società in cui noi viviamo: quante cose irrecuperabili vanno giorno per giorno perdute, quanta bellezza, quanto amore, quante qualità che potevano essere volte al bene, quante vite sprecate, consumate invano. E in questo non è elegíaco o rassegnato: se la piglia con noi, è d’una severità feroce”.

¹⁴³ Calvino, *Lettere*, p.286. “Sono contento che Cecov ti piaccia. È un grandissimo, immenso scrittore. Che spolpa fino all’osso tutte le prosopopee umane ma ha nell’avvenire degli uomini una fiducia fortissima”

da nova literatura italiana, vindo de uma cultura muito diferente, mas que, para Calvino, parecia apenas adotar um tom mais grave do que aquele da poética tchekhoviana:

Os pequeno-burgueses de Tchekhov, arruinados em tudo, mas não na consciência da dignidade humana, fincam os pés sob a ameaça do ciclone e conservam a esperança de um mundo melhor. Os americanos desenraizados de Hemingway estão de corpo e alma dentro do ciclone, e tudo aquilo que sabem lhe opor é o empenho para esquiar bem, para atirar bem contra os leões, para impostar bem as relações entre homem e mulher, entre homem e homem, técnicas e virtudes que ainda existirão certamente naquele mundo melhor, no qual, todavia, eles não crêem. Entre Tchekhov e Hemingway, ocorreu a Primeira guerra mundial: a realidade se configura como um grande massacre.¹⁴⁴

De acordo com esse olhar interpretativo de Calvino, o abalo do cenário mundial com, mais uma vez, a instauração da guerra provoca a passagem da garantia de existência humana minimamente digna de Tchekhov à solitária possibilidade de integração humana no mundo pela ação ainda mais solitária, treinada e bem-feita de Hemingway, mas que, mesmo assim, parece suficiente a Calvino como rastro da sobrevivência de uma “poética da confiança”.

Porém, no ensaio, seu autor se mostra ciente de que essa sua leitura do escritor norte-americano divergia da compreensão crítica usual, pois Calvino afirma preferir os contos de Hemingway protagonizados por Nick Adams, que expressariam uma “plenitude realista e aventureira”¹⁴⁵ semelhante ao Mark Twain de *Huckleberry Finn*, e investiga qual seria a “medula de leão” mais significativa desses contos aos rumos da literatura italiana, da literatura ainda definida como integração do operário à cultura, concluindo que:

¹⁴⁴ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1316. “I piccoli borghesi di Cechov, sconfitti in tutto ma non nella coscienza della dignità umana, puntano i piedi sotto l’imcombere del ciclone e conservano la speranza di un mondo migliore. Gli americani sradicati di Hemingway sono dentro il ciclone anima e corpo, e tutto quel che fanno opporgli è il cercare di sciare bene, di sparare bene ai leoni, d’impostare bene i rapporti tra uomo e donna, tra uomo e uomo, tecniche e virtù che ancora certo varranno in quel mondo migliore, in cui però essi non credono. Tra Cechov e Hemingway c’è passata la Prima guerra mondiale: la realtà si configura come un gran massacro”.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.1320. “pienezza realistica e avventurosa”.

Por aqueles momentos de perfeita integração do homem no mundo, nas coisas que faz, por aqueles momentos em que o homem se encontra em paz com a natureza, embora lutando com ela, em harmonia com a humanidade, embora no centro de uma batalha, podemos deixar de lado todo o Hemingway mais vistoso e celebrado.¹⁴⁶

O Hemingway que interessa a Calvino, portanto, não é o protagonista considerado restritamente um desbravador aventureiro, cujo país de origem possuía uma economia em expansão e a sede por novas terras, um estrangeiro da América que aporta em um país exótico, em referência à própria ida de Hemingway à Itália para lutar no *front* da Primeira Guerra, intervindo na Europa com seu espírito viajante, que não sabe ao certo o que busca. Calvino conhece e também apresenta essa faceta do escritor em seu ensaio, mas não é essa a aventura (pois ele fala evidentemente de aventura quando cita, inclusive, Twain) que o desperta, ou melhor, a fábula: é a fábula realista, cujo embarque e desembarque estão localizados nas ressalvas introduzidas pelo “embora” do discurso de Calvino, na evidência e na necessidade extrema da impenetrável complexidade histórica para o debate da função da literatura no século XX, assim como as perspectivas esperançosas advindas desse debate se constituem enquanto paisagem da fábula, percurso a ser explorado, longe e perto, fora e dentro dos limites da própria literatura que estipula uma função para si mesma e quer cumpri-la com audácia.

Após a discussão dos vários elementos e autores até aqui realizada, é possível recompor o seu fio central na leitura da carta que Calvino escreve a Mario Motta em julho de 1950, a fim de sintetizar os principais instrumentos da crítica calviniana que foram destacados da busca pelo romanesco, e também relacionar essa busca com a significação da fábula do capítulo anterior. Motivada por um comentário lançado pelo interlocutor no periódico *Cultura e realtà* sobre a existência de um paraíso sobrenatural, único lugar seguro para os homens na modernidade, essa carta trata, em discordância ao debate, de dois tipos de escritores nos quais Calvino consegue pensar para expor seu ponto de vista: “‘paradisíacos’ são todos aqueles de que sistematicamente desconfio, ‘não-paradisíacos’

¹⁴⁶ Ibid., p.1319. “Per quei momenti di perfetta integrazione dell’uomo nel mondo, nelle cose che fa, per quei momenti in cui l’uomo si trova in pace con la natura pur lottando con essa, in armonia con l’umanità pur nel fuoco di una battaglia, possiamo lasciar perdere tutto lo Hemingway più vistoso e celebrato”.

aqueles com os quais acredito ter compreendido algum ensinamento substancial”¹⁴⁷. Os exemplos dos primeiros são diversas referências esparsas que Calvino põe, de maneira bem justaposta, em correlação – surrealismo, psicanálise, André Gide, memória, hermetismo, Rousseau e o romantismo – e, dos segundos, o grupo dos três escritores estrangeiros que nortearam a percepção sobre a fábula neste Capítulo II, com os quais Calvino diz ter aprendido muito:

(...) Conrad, com sua visão tenebrosa do universo e sua confiança no homem, sua moralidade que nasce da prática de uma profissão (...) sua recusa a tornar paradisíacos os trópicos, o mar, que ele vê como prova à força moral e à técnica humanas. (...) Tchekhov, que rói sem piedade até o osso cada orgulhosa presunção do homem-pequeno-burguês, (do pequeno-borghesismo humano) mas o faz para descobrir que, por baixo, em cada um, existe um homem a ser salvo, isto é, para experimentar a utilidade histórica de cada homem (...) única dignidade humana e salvação (...) Hemingway que sente a necessidade de se voltar às relações fundamentais do homem com as coisas, pescar bem, acender bem as fogueiras (...).¹⁴⁸

Consequentemente, é possível observar a consolidação da crítica de Calvino à vertente literária do hermetismo pela analogia do paraíso criada nessa carta, lugar-comum para onde seus representantes evadem e se escondem, negando o “não-paraíso”, justamente para onde deveria se direcionar a fábula tal como significada no primeiro capítulo, já que Calvino temia se tornar prisioneiro na ilha paradisíaca de um único estilo de escrita e apostava no modelo da fábula como narração de um destino intenso, contraditório, permeado de obstáculos impostos ao protagonista perdido na floresta. Entende-se agora também que o fim dessa narração deveria ser, para Calvino, obrigatoriamente o começo

¹⁴⁷ Calvino, *Lettere*, p.281. “‘paradisiaci’ son tutti quelli di cui sistematicamente diffido, ‘non-paradisiaci’ quelli da cui credo d’aver colto qualche insegnamento sostanziale”

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.282-3. “(...) Conrad, con la sua nera visione dell’universo e la sua fiducia nell’uomo, la sua moralità che nasce dalla pratica d’un mestiere (...) il suo rifiuto a paradisiare i tropici, il mare, ch’egli vede come prova alla forza morale e alla tecnica umane. (...) Cecov, que rode senza pietà fino all’osso ogni orgogliosa presunzione dell’uomo-piccolo-borghese, (del piccolo-borghesismo umano) ma lo fa per scoprire che sotto, in ognuno, c’è l’uomo da salvare, cioè per sperimentare l’utilità storica d’ogni uomo (...) unica dignità umana e salvezza (...) Hemingway che sente il bisogno di rifarsi ai rapporti fondamentali dell’uomo con le cose, pescare bene, accendere bene i fuochi (...)”.

confiante de novas perspectivas sociais, cognitivas e literárias, mas, ao mesmo tempo, e cada vez mais, um fim conquistado por meios árduos, derrotas, violência, sofrimento, que, sob o prisma desses narradores da desventura, Conrad, Tchekhov e Hemingway, tornam-se aparentes.

Por isso, em Calvino, leitor assíduo desses escritores, embora de forma menos aparente, pode-se sentir também a presença do não-paraíso, já notada, por exemplo, pelo olhar perspicaz do crítico Pavese sobre a *Trilha*. Só que, considerando-se a repercussão daquela sua resenha, parece que a sua observação a respeito do realismo em Calvino, já passível de ser caracterizado como uma fábula realista, com a possível obscuridade conradiana, impiedade tchekhoviana ou solidão hemingwayana, perde ênfase em meio às outras considerações sobre a *Trilha*, talvez porque o próprio Pavese tenha desejado destacar apenas estas últimas:

Não há lei nem mãe, o que há é a guerra, as pessoas se matam e nada disso é culpa de Pin. Calvino narra fatos, e esses fatos têm raízes, consistência, são nódulos de carne e de sangue. Para lhes remover, mesmo que com doces palavras, espirra o sangue, abre-se a ferida, sente-se o fedor de um mundo em gangrena. Alguém poderá dizer tudo isso, mas ainda não é isso que conta. Malgrado o beco, malgrado os indícios de barulho e de excreções, a jornada de Pin contém uma grande pureza; desajeitada, desbocada, maligna no seu transcorrer, é toda fresca, ousada nas descobertas, nos gestos, na honra, justamente como a jornada de um Astolfo e de um Jim Hawkins.¹⁴⁹

Pavese decide ressaltar os ecos desses dois conhecidos protagonistas na *Trilha*, o paladino dos poemas de cavalaria de Ludovico Ariosto em *Orlando furioso* e o narrador do romance de aventuras *A ilha do tesouro* de Robert L. Stevenson, reafirmando a expressão “sabor ariostesco” que ele tinha empregado anteriormente em seu texto. Mas, se a primeira idéia da citação sobre a tragicidade da narrativa de Calvino puder ser aproximada da

¹⁴⁹ Pavese, op.cit., p.275. “Non ha legge né madre, c'è la guerra, la gente si ammazza e non è colpa di Pin tutto questo. Calvino racconta dei fatti, e questi fatti hanno radici, consistenza, sono groppi di carne e di sangue; a rimuoverli, e sia pure con amore di parole, spiccica il sangue, si scopre la piaga, si sente il fetore di un mondo in cancrena. Qualcuno lo dirà, ma non è ancora questo che conta. Malgrado il carrugio, malgrado il sentore di chiasso e di feccia, la giornata di Pin ha una grande purezza; scontrosa sboccata maligna come trascorre, è tutta fresca, baldanzosa di scoperte, di gesta, di onore, proprio come la giornata di un Astolfo e di un Jim Hawkins”.

existência de uma fábula não-paradisiaca e puder ser reescrita para “e também é isso que conta”, ou seja, o sangue, a ferida, a dor, a história *partigiana* vivida sim por uma criança, mas que não é qualquer criança, não é feliz nem sorri como as outras, o sentido de fábula pretendido neste capítulo será alcançado.

Se Ariosto e Stevenson valerem por suas fábulas coloridas e seu tom indiscutivelmente aventureiro, mas também indicarem o plano encoberto das atitudes de desonra aos valores do mundo da cavalaria e da polêmica social da relação entre o homem corajoso em busca do tesouro e a dura realidade histórica, então, aos exemplos de personagens literários de Pavese, poderia ser acrescentado um outro, escolhido por Calvino: o Carlito cinematográfico de Charles Chaplin.

O ensaio “Charlot e i finti tonti” (1948, ‘Carlito e os que se fazem de bobos’) discute o agravamento da problemática que Chaplin pretendia representar com sua caricatura mais famosa, o personagem Carlito, que novamente ilustra, em um primeiro momento, a demanda imposta pela guerra por uma tomada de decisão por parte da arte, cujas transformações, como aquela entre a crença de Tchekhov e a descrença de Hemingway em um mundo melhor, ocorrem em um único artista, e já antecipa a crítica de Calvino em favor de uma fábula da desilusão.

Afinal, Carlito, que “não é senão a máscara do pequeno-burguês decadente com o problema da sua dignidade humana colocada continuamente em dúvida, com todas as suas inabilidades manuais, com o mito da sua abstrata liberdade de pobre vagabundo”¹⁵⁰, após a guerra e os desafios muito maiores do que a sua simpatia e boa-vontade podiam suportar, tornou-se Verdoux, protagonista chapliniano do filme “Monsieur Verdoux”, “que perdeu a confiança na bondade”¹⁵¹ e foi incorporado pelo ator que, caindo na desesperança de seu mundo mais inocentemente sonhador e cômico, oferece ao seu exercício sempre fabulador (já que essa característica é essencial a Calvino) um peso maior de agressividade:

No ápice de sua carreira, Chaplin percebeu que era inútil insistir na história do maltrapilho romântico, quando no mundo sucedem fatos como Buchenwald e Hiroshima, e inverteu a moral da sua polêmica, transformou-a de bonária em

¹⁵⁰ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.1880. “non è che la maschera del piccolo borghese decaduto col problema della sua dignità umana messa continuamente in dubbio, con tutte le sue inabilità manuali, con il mito della sua astratta libertà di povero vagabondo”.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.1881. “che ha perso la fiducia nella bontà”.

desapiedada e, se acabou nos oferecendo uma outra história de rebelião solitária e de fracasso, o seu ensinamento não é de pessimismo e de resignação: a sua condenação abarca todas as contradições da sociedade contemporânea, mas deixa aberta a possibilidade de uma revolução coletiva como única salvação para o homem.¹⁵²

Com a imagem ambígua de um Verdoux com olhos doces para investigar o mundo e se comunicar com os homens, e com um sorriso sarcástico que mostra os dentes afiados para se proteger das ameaças de que sente medo, como o próprio espelho de Calvino, discute-se, finalmente, o seu ensaio “L’avventura sottomarina” (1953, ‘A aventura submarina’), que pode ser lido mais como a aventura da imersão do escritor em suas reflexões sobre ser um intelectual vinculado à fábula nos anos 50 do que como um texto (que não deixa de ser) sobre a narrativa autobiográfica do mergulhador francês Philippe Diolé, com o mesmo título do ensaio.

Calvino apresenta o livro de Diolé, afirmando que a narração de experiências pessoais no mundo aquático não era evasão, era, ao contrário, conquista laboriosa de um homem que conhecia cada vez mais mistérios do mar, especializava-se gradativamente na atividade do mergulho, explorava suas possibilidades até conhecer as zonas limítrofes nas quais a vida submarina se entristecia, os peixes coloridos inexistiam e a imensidão escura se tornava amedrontadora, difícil à compreensão e dominação humana. Surgem então associações entre esses sentidos e a fábula apreensível nos dois capítulos da dissertação. Associações que se adensam com o fabulador Diolé voltando mais à superfície do mar, assim como o fabulador Calvino, tendo se deparado com os perigos profundos e deles se afastado, pois ele “é um descobridor de belezas inusitadas, e um estudioso de todas as formas de lá embaixo”¹⁵³ que não quer viver o prazer da solidão em um mundo exótico, mas quer estudar esse mundo com dedicação e respeito, sem prescindir dos desafios impostos à sua racionalidade (“Quais são as sensações de um peixe? O que ele vê? O que

¹⁵² Ibid., p. 1879. “Al culmine della sua carriera Chaplin ha visto che era inutile insistere nella storia dello straccione romantico quando nel mondo succedono fatti come Buchenwald e Hiroshima, ed ha capovolto la morale della sua polemica, l’ha trasformata da bonaria in spietata, e se ha finito per darci un’altra storia di ribellione solitaria e di sconfitta, il suo insegnamento non è di pessimismo e di rassegnazione: la sua condanna investe tutte le contraddizioni della società contemporanea, ma lascia aperta la possibilità d’una rivoluzione collettiva come l’unica salvezza per l’uomo”.

¹⁵³ Ibid., p.1749. “è uno scopritore di bellezze inusitate, e uno studioso di tutte le forme di laggiù”.

ouve? Que juízo faz de nós?”¹⁵⁴) e longe de ser um pescador subaquático destruidor dessa vida diferente, natural.

Também Calvino escreveu uma história com pescadores submarinos, que, já não parecendo coincidência, faz parte de um livro composto por outros doze contos de aventuras, escritos nos anos 50, *Gli amori difficili* (1970, *Os amores difíceis*). O título do texto, bastante convidativo para a discussão aqui desenvolvida, “A aventura de uma banhista”, poderia sugerir de antemão que se trata de mais uma narrativa marítima, povoada de viajantes em perigo dentro dos navios na tempestade, de tripulantes, mergulhadores, piratas ambiciosos ou curiosos que se envolvem em incidentes. Mas, não é essa a história da banhista Isotta, assim como não o são as demais histórias intituladas “A aventura de ...” da série de Calvino: em todos os contos se entrevê a leveza do cômico, da ironia, do ridículo, ou então a leveza poética, mas, um após outro, o acúmulo de suas pequenas situações engraçadas de um cotidiano possível, só que tornado inusitado, cria a sensação de incompreensão, de solidão, de angústia e de indecisão, vivida, em diferentes formas, pelos personagens das aventuras.

No caso de Isotta, uma senhora que, estando em viagem com o marido, decide-se vestir com seu novo maiô e nadar livremente nas ondas, prática relativamente habitual quando ela ia à praia, ocorre um contratempo constrangedor, principalmente para alguém sem companhia e em meio a estranhos, que a coloca em uma situação superficialmente cômica ou piedosa, do ponto de vista dos freqüentadores daquele lugar e até dos leitores do conto: enquanto nadava, a parte inferior do maiô da senhora Isotta tinha escapado e se perdido.

Porém, amedrontada, a protagonista hesita em pedir socorro àqueles que passavam próximos a ela, e tenta resistir, à procura do meio menos alarmante de resolver seu problema, ficando na água até quase exaurir suas forças. O conflito interior que se instala durante a quase total extinção de sua vida, envolvendo fundamentalmente a relação já conflituosa com o corpo nu e a socialização desse estado natural do ser humano com aqueles que deveriam ser seus semelhantes, mas só parecem terríveis inimigos, principalmente os do sexo oposto, inacessíveis para o pedido de ajuda, atinge o seu ápice:

¹⁵⁴ Ibid., p.1750-1. “Quali sono le sensazioni d’un pesce? Che cosa vede? Che cosa ode? Come ci considera?”

Mas tempo demais permanecera imersa, e o sol estava encoberto, e sua pele lisa se levantava em grãos puntiformes, e um lento enregelamento tomava conta de seu sangue. Pronto, naqueles estremecimentos que a sacudiam, Isotta se reconheceu viva, e em perigo de morte, e inocente. Pois aquela nudez que de repente tinha como que crescido nela, ela sempre a aceitara não como uma culpa sua mas como sua inocência ansiosa, como a fraternidade secreta com os outros, como carne e raiz de seu estar no mundo; enquanto eles, os maliciosos dos botes e os impávidos dos guarda-sóis, que não a aceitavam, que insinuavam que ela era um delito, um pecado, só eles eram culpados. Não queria pagar por eles, e se contorceu agarrada à bóia, batendo os dentes e com as faces em lágrimas...¹⁵⁵

Calvino, porém, não abandona sua vítima dessa forma, nua e em prantos, sem esperanças de vislumbrar sua salvação após a crise reflexiva, mescla de revolta e solidão, em alto-mar: um pai e um filho, vindos de lancha ao seu encontro com uma saia florida emprestada de alguma esposa de pescador, ajudam a senhora Isotta a sair da água e se vestir, enquanto olham, com respeito e pudor pela nudez, para o horizonte. O desfecho do conto também apresenta a razão de ato tão bondoso, nascido, inclusive, dos dois membros em potencial de uma família que se completaria com a mulher salva: o pai e seu garoto de uns oito anos estavam no mar naquele dia por causa da pesca submarina, só que, ao contrário dos pescadores especializados e temíveis do ensaio de Calvino sobre Diolé, eles não eram de todo predadores, porque tinham sido capazes de se solidarizar com a situação de Isotta e se prontificar a ajudá-la de um jeito que, por alguns instantes, na concisa rapidez da escritura do conto, parecia ausente daquele mundo complicado, mas que, por fim, descobre-se que não estava, porque esse é o jeito da fábula como aventura em Calvino.

¹⁵⁵ Calvino, *Os amores difíceis*, p.37.

Capítulo III. A fisionomia moral do narrar fábulas na modernidade

1. *Fábulas italianas: catálogo escrito dos primitivos destinos não-escritos*

O ensaio de Calvino “*L’Isola del tesoro ha il suo segreto*” (1955, ‘*A ilha do tesouro guarda um segredo*’) poderia evidentemente ter feito parte da reflexão conduzida no capítulo anterior sobre um domínio da fábula que só adquire seu sentido de aventura mais profundo se marcado pela negatividade das ações e dos sentimentos humanos no mundo em guerra, complementando o primeiro sentido de fábula como estilo literário consolidado e amplamente aceito pelo público em favor de uma narração do destino dos homens modernos antiga em relação aos seus instrumentos, mas condizente com o ideal de protagonista pressuposto por sua atualização presente e constante. Isso porque, nesse texto, Calvino continua a enfatizar que a aventura perde sua importância, assim que deixa de se preocupar com o necessário contato com a esfera realista das experiências do homem em um ambiente hostil, em uma atividade prática ou em conflitos negados pela visão romântica de uma aventura heróica e resoluto.

Dessa vez, a referência a tal argumentação é o escritor de aventuras Robert L. Stevenson, já reconhecido pela criação, através da exatidão e da limpidez de sua linguagem, de um universo colorido de imagens fantasiosas, notadamente localizado na segunda parte de seu romance *A ilha do tesouro*. Tal parte não agrada a Calvino – por sua correspondência muito nítida ao estilo stevensoniano de não “fazer profissão de realismo”¹⁵⁶ – tanto quanto a primeira parte do livro, na qual o vitalismo das imagens que não pertencem necessariamente à trama aventureira diz respeito à integração moral e natural do personagem que inicia uma viagem no imenso mar.

Porém, o ensaio de Calvino, desde o seu título, desperta a possibilidade de pensar novos elementos ainda “secretos” sobre a dimensão da fábula que tem sido aqui definida. Ao mesmo tempo em que o escritor cria e organiza o seu volume de fábulas populares italianas, a ser publicado no ano seguinte, ele constrói estes argumentos sobre o valor

¹⁵⁶ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.968. “far professione di realismo”.

essencial da literatura de alguém que decidiu viver entre os nativos de uma região completamente alheia à sua cultura de origem até a morte:

Sem uma ‘mensagem’ explícita, sem uma bagagem de idéias filosóficas, históricas ou sociais, Stevenson, mesmo assim, indicou-nos um segredo precioso do escritor: que acreditar nas histórias com um início e um fim, uma beleza, uma moral, quer dizer acreditar na ligação do escritor com o povo, no seu lugar na sociedade, seja a dos habitantes de Samoa, ou aquela dos milhões de meninos e homens que continuam no mundo a ler os seus livros. Ser o *Tusitala*, o homem que escuta as histórias dos outros homens, e as repensa, e as reconta evidenciando o quanto de beleza e de ensinamento universal há em cada uma delas.¹⁵⁷

Dessa forma, Calvino consegue valorizar o papel do escritor como organizador e intérprete do pensamento do restante dos homens de sua comunidade, da lógica rica, porém desarticulada, do patrimônio oral de infinitas histórias, mas sem correr o risco de adentrar o campo (que tanto abominava) da idolatria do gênio das letras incompreendido por ser o único a compreender demasiadamente as questões humanas. Para o Calvino desse e de outros ensaios, a narrativa pode e deve cumprir sua função de escritura à maneira de Stevenson, ou seja, uma função de seleção e estruturação de personagens, enredos e imagens ainda não-escritos através da ausência de lições políticas e ideológicas cantadas em alta voz, garantindo que um valor fundamental provenha dos procedimentos de composição unicamente literários, “do início e do fim” da narração. Ainda deve-se considerar que essa escritura poderia ser potencializada com a intensa proximidade do *tusitala*, o contador de histórias, na comunidade primitiva, como no caso de Stevenson, ou, como desejava Calvino em suas preocupações evidentemente políticas e ideológicas, com a criação de um *tusitala* para a sociedade italiana moderna.

Afinal, o exercício fabulador instaurado na leitura, comparação e recriação das histórias já ouvidas alguma vez por diversos estudiosos folcloristas também concedia ao

¹⁵⁷ Ibid., p.970-1. “Senza un ‘messaggio’ esplicito, senza un bagaglio di idee filosofiche o storiche o sociali, Stevenson pure ci ha indicato un segreto prezioso dello scrittore: che questo credere nelle storie con un principio e una fine, una bellezza, una morale, vuol dire credere nel legame dello scrittore con la gente, nel suo posto in una società, quella degli isolani di Samoa, o quella dei milioni di ragazzi e uomini che continuano nel mondo a leggere i suoi libri. Essere il *Tusitala*, l’uomo che ascolta le storie degli altri uomini, e le ripensa, e le rinarra traendo fuori quanto in ognuna di esse v’è di bellezza e d’insegnamento universale”

próprio Calvino um posto especial de *tusitala*, diferente daquele ocupado por Stevenson no coração de uma comunidade que o acolhe em meio a todos os seus rituais e todas as suas leis, uma vez que o escritor italiano permanece em sua escrivania, longe do contato físico com os genuínos narradores iletrados, mas, de modo algum, longe do embate entre escrita e oralidade.

Por isso, este capítulo da dissertação tentará propor um último caminho em direção às propostas conceituais de Calvino para a constituição de uma poética da fábula, abrangendo duas dimensões aparentemente antagônicas ou meramente consecutivas e sem intersecção, aquela das narrativas orais, das origens da humanidade bem como de suas primeiras invenções literárias, do escritor como contador de histórias anônimo e, ao mesmo tempo, influente na criação das variações da prosa popular comum, e aquela dimensão da escritura, do mundo escrito como combinatória de elementos mínimos, da compreensão histórica do mundo não-escrito a partir de modelos, hipóteses e deduções, da busca pela linguagem límpida e precisa que atinja efeitos máximos com meios mínimos.

Os encontros e os choques das duas possibilidades de estar no mundo, a não-escrita e a escrita, que serão discutidos por Calvino ainda de maneira mais radical em momentos que extrapolam o recorte temporal realizado por essa pesquisa¹⁵⁸, parecem colocar o escritor em constante reflexão e, ao fim, convencê-lo sobre a necessidade de uma fisionomia moral da literatura, constituída por sua função de compor e propor valores e ensinamentos fundamentais ao auto-conhecimento, aos vínculos sociais e à própria tradição narrativa, uma moral que transparece nas duas obras de Calvino que pontuam o domínio ficcional em diálogo com as reflexões deste capítulo: *A trilha dos ninhos de aranha* e *Fábulas italianas*.

Juntamente com essas questões prévias, existem outros pontos importantes que poderiam ser destacados, a fim de ainda tratar do movimento ambivalente que parece se estabelecer quando a observação da escritura das fábulas, da forma das breves narrativas populares, remete à esfera mais abrangente histórica, filosófica e literariamente, do projeto fabulista de Calvino, o empenho do escritor na revelação de uma verdade antropológica dessas narrativas, ressaltando a participação, nesse processo, da coletânea de suas *Fábulas*. Primeiramente, é possível perceber a representatividade que a fábula alcançaria na

¹⁵⁸ Cf. Calvino, “Mondo scritto e mondo non scritto” in *Saggi*, tomo II, p.1865-1875

argumentação de Giovanni Falaschi sobre o caráter essencialmente contraditório da escritura, em seu artigo “Italo Calvino” (1972). O crítico explica que a condição indistinta das coisas no mundo pré-literário, à qual Calvino teria desejado contrapor uma escritura que previa a distância e a deformação como possibilidades de compreensão da relação entre o homem e o mundo, cria, simultaneamente ao livro escrito dela originado, também o livro não-escrito, que seria muito mais amplo e insistiria em espelhar a contínua contradição entre a devida racionalização escrita e a insuficiência ou parcialidade desse trabalho analítico, dedutivo, interpretativo das reflexões de todo escritor. A fábula, sob esse ponto de vista, considerada por Falaschi em sua referência direta às histórias primitivas atualizadas pelo volume *Fábulas* de Calvino, ajudaria a visualizar a sincronia do surgimento do livro escrito e do livro não-escrito, pois ela poderia ser lida, respectivamente, como estrutura narrativa autônoma e analisável em sua lógica interna, construída historicamente, mas também à contraluz de sua antiga origem, determinada pela formação da humanidade e sua oralidade, da própria literatura e todas as possibilidades inventivas de fábula existentes, mas não-escritas. Falaschi ainda completa:

Fábula e ciência, invenção e lógica, conciliam-se para Calvino indiscutivelmente (...); a fábula pode, na verdade, ser estudada, isto é, interpretada segundo um critério científico (etnológico, estilístico, lingüístico, estruturalista etc.) e, ao mesmo tempo, ser considerada pura invenção.¹⁵⁹

Já Giorgio Bertone, em *Italo Calvino – Il castello della scrittura* (1994), reconhecendo que as *Fábulas* tinham proporcionado a seu autor a oportunidade de acompanhar o entrelaçamento da experiência do narrar através de uma oralidade muito viva e presente com a experiência da construção escritural de homens e seus destinos, investiga a tendência, obsessiva aos olhos do crítico, a auto-controlar, intelectualizar e mensurar a visão de cada realidade, ação ou gesto humano na obra de Calvino, por meio de uma estreita fascinação pela escritura, que teria culminado no livro *Il castello dei destini incrociati* (1969, *O castelo dos destinos cruzados*). Ao contrário da presença latente nas

¹⁵⁹ Falaschi, “Italo Calvino” in *Belfagor*, ano XXVII, fsc.V, p.545. “Favola e scienza, invenzione e logica, si conciliano per Calvino indiscutibilmente (...); la favola può infatti essere studiata, cioè interpretata secondo un criterio scientifico (etnologico, stilistico, linguistico, strutturalistico etc.) e nello stesso tempo essere considerata una pura invenzione”.

Fábulas da oralidade e da função moral e social da “narração como troca de experiências e ensinamento prático”¹⁶⁰, pressupostos do fazer literário que, lembra Bertone, eram compartilhados por Calvino com a obra de Joseph Conrad, *O castelo* funda um sistema narrativo diverso, no qual os personagens são mudos, não sendo possível conhecer o que realmente lhes aconteceu senão pela escritura por eles praticada através das cartas de um baralho, sobre uma oralidade de grau zero. Assim, Bertone conclui que, ao longo da obra de Calvino, ocorre “uma progressiva repressão da oralidade e da sua nostalgia em relação direta com a crescente afirmação da ‘escritura’ e do domínio do visível, com picos de ‘vampirização’ (...) da oralidade popular nas *Fábulas*”¹⁶¹.

Conhecendo previamente as características particulares do embate de Calvino com a oralidade e a escritura fabulista, durante o qual se impuseram tanto a crença em sua conjugação harmônica quanto a desilusão do gradativo distanciamento do mundo moderno em relação a essa conjugação e de sua inviabilidade, a leitura do ensaio “Sherwood Anderson scrittore artigiano” (1947, ‘Sherwood Anderson escritor-artesão’) fica enriquecida, também porque se trata de um texto bem anterior à coletânea de fábulas de Calvino, mais próximo à publicação da *Trilha* e que, portanto, permite contextualizar a discussão acima no período da proliferação literária das histórias orais vindas das fronteiras de guerra da Resistência.

Nesse ensaio, o autor está de acordo com a concepção da arte de escrever literatura como artesanato, isto é, “propriamente como uma profissão, com o gosto pela habilidade técnica, pelo material de trabalho, sem plumagens inspiradoras ou proféticas”¹⁶², idéia central da autobiografia intelectual de Anderson, traduzida em italiano com o título *Storia di me e dei miei racconti* (‘História minha e dos meus contos’). Através deste livro, Calvino também conhece a forte influência exercida pela figura paterna – um exímio contador de histórias iletrado – na formação de Anderson narrador, além da importância do material não-literário consultado pelo escritor norte-americano para a criação de seus livros, como revistas semanais, contos de *cowboy* e novelas populares, estimulando Calvino a pensar

¹⁶⁰ Bertone, 1994, p.128. “racconto come scambio di esperienze e insegnamento pratico”.

¹⁶¹ Ibid., p.132-3. “una progressiva repressione dell’oralità e della sua nostalgia in diretto rapporto con la crescente affermazione della ‘scrittura’ e del dominio del visibile, con punte di ‘vampirizzazione’ (...) dell’oralità popolare nelle *Fiabe*”.

¹⁶² Calvino, *Saggi*, tomo I, p.1283. “proprio come un mestiere, col gusto dell’abilità tecnica, del materiale di lavoro, senza impennature ispirate o vaticinanti”.

que, se fosse possível aos jovens narradores italianos como ele prescindir da imperiosa tradição literária de seu país, essa mesma tradição poderia ser renovada com novas propostas que surgiriam de um campo ainda não-literário e virgem em sua oralidade, ou apenas demarcado pela literatura unicamente popular e comercial.

Porém, Calvino admite que a reação polêmica que Anderson tinha tentado fortalecer na literatura contra o pensamento e as práticas artísticas homogeneizados pela industrialização crescente nos anos 20 (sendo um “Proclamador do artesanato em plena civilização industrial”¹⁶³) não fazia mais sentido depois de algumas décadas, quando já se tinha constatado a irreversibilidade dos efeitos da aceleração e padronização das máquinas do setor econômico no espaço da cultura. Só que, mesmo assim, Calvino acreditava que, adequando-se os meios expressivos às necessidades da nova mentalidade social, tentando justamente tomar cultural o progresso econômico, a literatura deveria permanecer artesanato, técnica paciente, demorada e manual de composição de materiais crus, espontâneos, brutos, criados pelo imaginário dos povos.

Na verdade, o estatuto da arte narrativa sofria alterações definitivas desde o século XIX e não apenas na América de Anderson, devido às diferentes configurações econômicas e sociais implantadas nas várias literaturas ocidentais. Lembram-se aqui, ainda que sucintamente, as reflexões de um ensaio muito freqüentado do pensador alemão Walter Benjamin, “O narrador” (1936), que contribuem para essa discussão retomada por Calvino do antigo contador de histórias, o artesão em Anderson ou o *tusitala* em Stevenson, que precisaria sobreviver no escritor do século XX, apesar do diagnóstico desfavorável de Benjamin.

Enfraquecida pelo surgimento do romance, tendência literária escrita e lida na solidão por romancistas e leitores tão individualizados quanto os personagens que encerram o sentido de suas vidas com o ponto final na página do livro, todos eles incapazes de ensinar ou narrar coisa alguma, a verdadeira narrativa, inventada há milhares de anos nos sábios diálogos das comunidades primitivas, é assim definida pelo filósofo alemão:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática,

¹⁶³ Ibid., p.1284. “Esaltatore dell’artigianato in piena civiltà industriale”.

seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis.¹⁶⁴

A despeito da evidente impossibilidade de se recolocar na modernidade o evento outrora ritualístico da troca de experiências pelo narrar histórias coletivamente, impossibilidade aceita sem nostalgia por Benjamin e por Calvino, ambos ainda perseveravam na validade da narrativa escrita que se conjugasse com sua própria história anterior, seu antepassado enquanto escritura e não-escritura, seu contato com o povo, através da figura do narrador. Além de terem escolhido o mesmo exemplo dessa figura, pois Stevenson é citado também no ensaio “O narrador”, chancelando a posterior escolha de Calvino, também poderia ser pensada a sucessão desta declaração de Benjamin – “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”¹⁶⁵ – para esta outra declaração de Calvino – de quando “tinha uma bagagem de histórias e personagens na cabeça, como acontece a todos após os tempos de guerras e peripécias, e sentia o impulso de narrá-los, como um poeta anônimo ou coletivo”¹⁶⁶ – contida em uma nota originalmente publicada em 1950 na revista “Inventario” e republicada como apresentação à coletânea póstuma de contos *Prima che tu dica “Pronto”* (1993, ‘Antes que você diga “Alô”’), a respeito de suas experiências iniciais como contista nos anos 40.

Procurar dentro de si um narrador anônimo significa não estar satisfeito com o isolamento a que o romance condenava mais e mais os homens, os quais pareciam a Benjamin ter desaprendido a compartilhar significados de vida e conselhos e, no limite, a construir pensamentos por si mesmos, que não fossem aqueles já pensados e prontos, entregues todas as manhãs pelas notícias sempre iguais dos jornais. Transcorridos muitos anos até a Itália de Calvino, o escritor talvez pudesse encontrar certo apoio ao seu narrar anônimo no desejo generalizado, que dominava principalmente a juventude, de escrever as

¹⁶⁴ Benjamin, “O narrador” in *Obras escolhidas*, 1996, vol.1, p.200.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.198.

¹⁶⁶ Calvino, “Presentazione” a *Prima che tu dica “Pronto”*, 2002, p.VI-VII. “avevo un bagaglio di storie e personaggi in testa, come capita a tutti dopo tempi di guerre e di peripezie, e sentivo la spinta a raccontarle, come un poeta anonimo o collettivo”.

histórias de todos, de transmitir tudo o que se tinha visto, ouvido e aprendido na Segunda guerra mundial e na luta antifascista, diferentemente da inconveniente mudez, relatada em 1936 por Benjamin, proveniente dos campos de guerra em geral. Por isso, ainda há esperança, nos textos calvinianos discutidos neste capítulo, de aparecimento de novos e verdadeiros narradores italianos naquele projeto literário do anti-hermetismo e anti-*romanzone*, posteriormente percebido como fabulista em suas premissas de modelo do destino do homem, de protagonismo ideal, de educação e divertimento coletivos.

E como a imagem mais familiar no universo literário para a sabedoria de um contador de histórias, ao redor do qual crianças, jovens e adultos se sentam para admirá-lo com ouvidos alertas, é aquela do ancião, torna-se relevante ao encaminhar deste capítulo o personagem D. Piero do conto “O contador de histórias”, pertencente a *O livro das fábulas*, de Hermann Hesse. Esse texto retrata a popularidade das narrativas do velho frade D. Piero, que percorriam toda a Itália, sendo recontadas e copiadas por escritvões em lugares distantes. Um possível significado, no plano simbólico, não seria apenas a incontrolável disseminação de histórias orais, malgrado o seu próprio narrador originário, que preferia, no fim da vida, calar-se recluso em um convento da Toscana, mas também a hipótese do nascimento de raízes literárias bastante semelhantes em localizações geográficas quase inacessíveis entre si, e a multiplicação de variantes a partir dessa base narrativa comum, por meio das modificações pessoais feitas ao gosto de cada narrador particular que reconta uma história. Sendo assim, era perfeitamente plausível que isto acontecesse ao protagonista ancião:

Escutava também alguns casos já seus conhecidos de longa data, agora apresentados em novas roupagens fantasiosas, mas evitava desmascarar o plagiador; tinha bastante idade e senso para saber que as boas e antigas histórias só são bonitas e alegres quando um jovem acredita ter ele próprio passado por aquelas experiências e as narra como coisa pessoal.¹⁶⁷

Em sua sabedoria de narrador, D. Piero se sabia incapaz de regulamentar a circulação e a propriedade das versões autênticas das narrativas que tão bem conhecia, deixando-se iludir pelo acréscimo de imaginação dos contadores mais jovens que ele,

¹⁶⁷ Hesse, “O contador de histórias” in *O livro das fábulas*, 1977, p.87.

porém, iludindo-os, por sua vez, graças à consciência de que eles esperariam também ouvi-lo narrar uma “coisa pessoal”. Assim, na presença de dois rapazes viajantes vindos de Veneza, Luigi Giustiniani e seu amigo Giambattista, o ancião cede às suas súplicas para que contasse, como pela última vez, uma história, antes que os jovens também narradores partissem, cumprindo sua missão. D. Piero, então, escolhe um enredo e um modo de narrá-lo que pareceram convincentemente o relato de suas próprias memórias de adolescência, ao passo que, após a partida dos ouvintes, Hesse, ao fim do conto, revela que a história de seu narrador não passava de uma fábula inventada.

Posição diversa diante do papel modificador do conjunto comum e fixo de elementos formadores das narrativas populares é a de Vladimir Propp, no texto “As transformações dos contos fantásticos” (1928), pois os seus estudos tentavam rastrear, além desses elementos mínimos, também os tipos e as probabilidades de aparecimento das variações, substituições e modificações dos contos russos, impostas sobre seu esquema constante por parte dos narradores individuais. Porém, Propp precisou admitir que muitas delas eram raras, completamente imprevisíveis e inexplicáveis, e acabou por refutá-las: “Não podemos definir com precisão a origem de certas substituições. Para a maioria, elas são criações do contista e informam-nos sobre a sua imaginação. Estas formas não são significativas para a etnografia e para a história”¹⁶⁸.

Esse seu argumento faz sentido dentro dos limites de um trabalho de pesquisa etnológico de caráter formalista, fortemente quantitativo e estatístico, que, por um lado, como no livro resenhado por Calvino em “Vladimir Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*” (1949, ‘Vladimir Ja. Propp, *As raízes históricas do conto maravilhoso*’), proporcionou descobertas fundamentais sobre a origem primitiva das fábulas populares, tornadas documento histórico, mas que, por outro, demonstrou que seu autor “nunca se deixa embalar pela fantasia, procede com calma impassível, com precisão de um matemático, com extrema cautela”¹⁶⁹, enfim, não se perde na fruição das invenções inesperadas às quais a fábula está sempre sujeita. Dessa forma, Calvino só poderia destacar, em seu ensaio, a importância dos estudos folcloristas de Propp para a atenção e a compreensão que merece a antiga cultura popular, considerada em suas dimensões lógica e

¹⁶⁸ Propp, “As transformações dos contos fantásticos” in Todorov, *Teoria da literatura*, 1989, vol.II, p.128

¹⁶⁹ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.1542. “non si lascia mai trascinare dalla fantasia, procede con calma impassibile, con pignoleria da matematico, a passi di piombo”.

histórica, em sua contínua renovação ao longo dos séculos, de acordo com mudanças nas disposições socioeconômicas. Assim como poderia concordar com a concepção proppiana de uma origem laica da cultura, não-sacralizante e constituída pela combinatória primitiva de palavras e discursos que compusessem um modelo de explicação do mundo (conforme destacado por Deidier em sua obra já citada *Le forme del tempo*).

Mas, Calvino não poderia provavelmente ter se inspirado em Propp para valorizar a parcela de invenção, de livre criação, de poesia da fábula, que estaria irremediavelmente presente na escritura já condicionada pela história e pela filologia de sua própria coletânea de *Fábulas*, de acordo com a justificativa metodológica do projeto editorial desse livro junto à Einaudi. Calvino, em carta a Giuseppe Cocchiara (15/01/1954), esclarece as motivações e a finalidade de tal projeto:

Mas a intenção da Einaudi é fazer algo que transmita o menos possível a idéia de um manual universitário, mas seja, ao contrário, uma leitura fresca ao público de não-estudiosos, mesmo sendo conduzida com todo o rigor da pesquisa folclorista italiana. (...) Em resumo, sobre uma base de trabalho filológica, trabalhar com critérios essencialmente poéticos. Assim, a editora tinha justamente proposto a mim – pobre de mim! – assumir esse trabalho de “unificação”, isto é, de escolher entre as variantes, traduzir o que precisasse, reescrever o que estivesse escrito para o italiano.¹⁷⁰

Se a finalidade primeira da edição das fábulas italianas era a adequação de um material lingüístico e literário proveniente das camadas populares aos leitores não-especializados, para que se sentissem familiarizados com a língua e com seus resultados poéticos, Calvino, então, teria estado imerso nos interstícios da não-escritura falada em gírias e dialetos e pensada de forma (em sua opinião) mais simples e desarticulada do que os padrões cultos da literatura italiana, mas, ao mesmo tempo, a língua de sua reescritura não deveria possuir o tom do refinamento e da excessiva especialização, deveria, na medida

¹⁷⁰ Calvino, *Lettere*, p.391. “Ma l’intento di Einaudi è di fare qualcosa che dia il meno possibile l’idea d’un manuale universitario, ma sia invece una lettura fresca per un pubblico non di studiosi, pur essendo condotta con tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana. (...) Insomma su una base di lavoro filologica, lavorare con criteri essenzialmente poetici. Anzi aveva addirittura proposto a me – povero me! – di assumermi questo lavoro di “unificazione”, cioè di scegliere tra le varianti, tradurre dove c’è da tradurre, riscrivere il già scritto in italiano”.

justa, transmitir ao amplo público as possibilidades de invenção de histórias e linguagens originadas no povo.

É por acreditar nessas possibilidades que Calvino, em outra carta, dessa vez a Pier P. Pasolini (09/05/1955), explica, a respeito das *Fábulas*, que “a problemática que esse trabalho move em mim não é de ordem lingüística, mas sobre as origens do narrar histórias, do criar sentido às vidas humanas, dispondo os fatos em uma dada ordem”¹⁷¹. Além disso, o escritor recorda suas experimentações literárias quando era jovem e sentia a necessidade de participar da escritura de outras fábulas, essas mais motivadas por recentes circunstâncias históricas e mais oportunas à solta imaginação, porque iniciadas na página em branco, porém muito semelhantes às primeiras por sua origem popular primitiva:

(...) o primeiro e mais feliz período do meu trabalho narrativo durou até quando eu tive para elaborar uma matéria que vinha de baixo já como conto terminado, a história *partigiana* cuja narração era ouvida à noite nos destacamentos, já passada de boca em boca e com uma sua carga de maravilhoso-truculento popular.¹⁷²

É importante notar que a carta de Calvino a Pasolini se contextualiza pela publicação de artigos e introduções a outras antologias do patrimônio literário popular, como *Canzoniere italiano – Antologia della poesia popolare e Poesia dialettale del Novecento*, organizadas no mesmo período das *Fábulas* pelo próprio Pasolini e que indicam, juntamente com outras coletâneas italianas e estrangeiras, às vezes traduzidas e produzidas na editora Einaudi onde Calvino trabalhava, um amplo debate estabelecido entre os escritores envolvidos nesses projetos e a crítica italiana em diversas revistas e jornais, a fim de pensar os rumos da literatura moderna em contato com aqueles materiais lingüísticos vindos “de baixo”. Sendo assim, Calvino, na correspondência, polemizava com Pasolini por causa de algumas posições do interlocutor nesse debate, como, por exemplo, sua necessidade de afirmar a probabilidade das canções populares terem “procedência culta”, ao passo que ele próprio queria assegurar a existência de “um impulso criativo vindo de

¹⁷¹ Ibid., p.432. “la problematica che questo lavoro muove in me, non è d’ordine linguistico, ma sulle origini del raccontare storie, del dar senso alle vite umane disponendo i fatti in un dato ordine”.

¹⁷² Ibid., p.431-2. “(...) il primo e più felice periodo del mio lavoro narrativo è durato fino a quando ho avuto da elaborare una materia che veniva dal basso già come racconto compiuto, la storia partigiana sentita raccontare la sera nei distaccamenti, già passata di boca in boca e con una sua impronta di meraviglioso-truculento popolare”.

baixo”¹⁷³. Mas as divergências não sacrificavam os fortes interesses em comum direcionados ao estudo e à manipulação das canções, poesias e fábulas transmitidas pelos camponeses e seus dialetos, nesse momento da história literária italiana.

Mais uma prova da intensidade dessas discussões e publicações é o prefácio de Calvino à antologia de Paul Radin *Fiabe africane* (apresentado em *Saggi* sob o título “Le fiabe africane”, 1955, ‘As fábulas africanas’). Nesse texto, suas reflexões já conhecidas, pela leitura que tinha feito de Propp, sobre a importância de pesquisas que comprovem não ser o folclore algo passado e estagnado, mas, ao contrário, vivo e circulante em lugares vários e culturas diferentes através das práticas narrativas orais, são retomadas e aprofundadas, já que se trata, nesse prefácio, da constatação de que existem semelhanças de temas, motivos e imagens entre as fábulas pertencentes às culturas africanas negras e indígenas e a reconhecida tradição folclorista indiano-islâmico-européia. Calvino atesta o intrínseco processo intercultural de renovação das fábulas pela percepção da influência dessas histórias dos povos africanos colonizados, com seus rumores e reproduções onomatopéicas e com seus personagens-animais, sobre a gíria dos *comics* e toda a fauna das fábulas do Tio Remo e dos desenhos colonizadores americanos de Walt Disney.

Saindo do âmbito etnológico e seguindo um caminho reflexivo habitual neste capítulo, observa-se que Calvino também comenta suas impressões como um leitor comum daquele universo fantasioso das fábulas africanas, salvaguardando-o de análises unicamente especializadas e admirando sua força imagética para o cumprimento daquela fórmula, antes apresentada com Leopardi e Stevenson, dos “máximos resultados com mínimos meios”¹⁷⁴. Uma das imagens citadas da antologia, curiosamente, aproxima-se muito daquela que servirá de ponto de partida, alguns anos mais tarde, para seu romance *O cavaleiro inexistente*: enquanto a fábula africana propõe “uma batalha entre espadas solitárias, sem nenhuma pessoa que as impunhe”¹⁷⁵, o leitor Calvino inventa uma armadura de cavaleiro que participa do escalonamento de guerra sem nada dentro, com o corpo também ausente.

Em síntese, a união das diretrizes do desenvolvimento histórico-estrutural com a fruição atual e despreocupada das fábulas populares tão longínquas e, ao mesmo tempo, tão familiares está implícita na formulação da idéia central com que Calvino inicia e encerra

¹⁷³ Ibid., p.431. “procedenza colta”; “una spinta creativa dal basso”.

¹⁷⁴ Calvino, *Saggi*, tomo II, p.1547. “massimi risultati coi minimi mezzi”.

¹⁷⁵ Ibid., p.1547. “un combattimento contro sole spade senza nessuna persona che le impugni”.

seu prefácio, ou seja, a necessidade de se formar uma consciência sobre os valores e as lições de poética transmitidos por tais fábulas, que conduzisse às perspectivas do folclore, ao seu futuro, que coincide com o futuro dos povos, de toda a humanidade e da racionalidade humana em crise no século XX.

Já preocupado com essas questões nos anos 40, Calvino escreve um conjunto de quatro mini-crônicas de costume publicadas de uma vez na seção ‘Gente nel tempo’ (‘Gente no tempo’) do jornal *L’Unità*, as quais serão aqui discutidas em ordem um pouco diversa, a começar pela última “Da Esopo a Disney” (‘De Esopo a Disney’), por trazer novamente a referência direta ao tipo específico de fábulas com animais dos desenhos Disney. Só que a genealogia a elas vinculada nesse texto não tem início com o ramo popular africano, como no prefácio antes citado, mas com a antiga literatura de Homero, povoada por animais. E, em seguida, prosseguindo a abordagem moralista ou satírica dessas histórias:

A fabulística de Esopo até La Fontaine e Trilussa sempre nos ofereceu uma imagem falsa e tendenciosa dos animais. (...) E o mais moderno e mais renomado dos fabulistas é, sem dúvida, Walt Disney, no qual eu não saberia dizer onde termina o estudo da psicologia animal e onde começa aquele da psicologia humana.¹⁷⁶

Esse trecho comporta o argumento central de Calvino sobre as relações entre homens e animais criadas pela literatura serem, em sua maioria, equivocadas ou deslocadas, porque se instauram unicamente pelo favorecimento do ponto de vista humano, o qual determina regras sociais e segrega os grupos minoritários e mais fracos, sejam eles formados pelos próprios homens ou por animais, sempre subjugados. Esse raciocínio unilateral – de acordo com o tom breve e diluído de denúncia social que o texto de Calvino adquire – implica a submissão de uns, por exemplo, os cães e os cidadãos italianos, em favor de outros, os lobos e os fascistas, respectivamente. Por isso, a psicologia dos fortes e fracos aplicada ao reino animal dentro da selva distorceria as poucas possibilidades de convivência harmônica do homem na natureza, enquanto, na verdade, estaria camuflando

¹⁷⁶ Ibid., p.2135-6. “La favolistica di Esopo fino a La Fontaine e a Trilussa ci ha sempre dato un’immagine falsa e tendenziosa degli animali. (...) E il più moderno e il più grande dei favolisti è senza dubbio Walt Disney, in cui non saprei dire dove finisce lo studio della psicologia animale, e dove comincia quello della psicologia umana”.

seu significado mais profundo de preservação da psicologia humana que divide cruelmente opressores e oprimidos.

Uma outra mini-crônica calviniana trata de um episódio que aparentemente poderia propor a inversão dessa lógica tendenciosa na relação homem-animal. Porém, ‘As cabras nos observam’ já foi apresentada na Introdução desta pesquisa, considerando-se o posicionamento ofensivo do autor ao comentar as comemorações criadas na Califórnia em homenagem aos animais vitimados pela bomba H na ilha de Bikini:

Alguém poderá observar que não foram nunca feitas comemorações às crianças, às mulheres, aos velhos mortos em Hiroshima, em Turim, em Milão, que sabiam exatamente o porquê da morte das cabras de Bikini, e que, no entanto, foram sacrificados sobre o altar das necessidades de guerra.¹⁷⁷

Isso significa que, na opinião de Calvino, não têm valor as atitudes de remorso e hipocrisia dos homens para reparar os terríveis danos causados às cabras e aos outros animais, principalmente se elas são tomadas tardiamente, após a destruição de um mundo que também pertencia a outros seres, e após prejudicarem igualmente seus semelhantes, considerados por Calvino, mais uma vez, no mesmo plano dos outros animais, como vítimas inocentes. Afinal, se as cabras mereciam cumprimentos fúnebres de uma associação de criadores, devido à sua completa inconsciência das razões e dos métodos de pesquisa a que estavam destinadas, ainda mais grandiosos deveriam ser os cumprimentos aos homens perfeitamente conscientes do perigo iminente, mas que não eram seus cúmplices ou co-responsáveis. Ainda assim, afirma Calvino, sem inverter os privilégios e proclamar a superioridade humana sobre a natureza, pois que o escritor tentava pensar indistintamente homem-natureza, na vida e na literatura.

A lógica humana de raciocinar em termos de domínio e submissão só é realmente desmontada em “Soggezione di un cane” (‘Submissão de um cão’). A partir da declaração “De vez em quando, acontece de eu me perguntar como nos julgariam os animais”¹⁷⁸, Calvino relata uma sucessão de situações cômicas, potencialmente verídicas e

¹⁷⁷ Ibid., p.2131. “Qualcuno osserverà che non si son mai fatte commemorazioni dei bambini, delle donne, dei vecchi morti a Hiroshima, a Torino, a Milano, che ne sapevano quanto le capre di Bikini del perché morivano, e che pure sono stati sacrificati sull’altare delle necessità di guerra”.

¹⁷⁸ Ibid., p.2132. “Ogni tanto mi capita di chiedermi come ci giudicheranno gli animali”.

autobiográficas, mas também coloridas pela imaginação, que progressivamente desvelam a problemática acerca da racionalidade humana e seu caráter engenhoso de explicações e automatismos frágeis e transitórios, apenas parcialmente acessível quando se tem a coragem de questioná-lo. E, na brevidade do texto, Calvino se sente corajoso, a ponto de imaginar as perguntas embaraçosas que o seu cão de estimação poderia lhe fazer, ao vê-lo se barbeando em frente ao espelho, escrevendo seus textos sobre a escrivinha ou recebendo visitas importantes em casa, que o obrigassem a vestir roupas melhores e se portar com polidez. Como se o cão repetisse incessantemente a pergunta “Por que você faz isso?”, tornando-a difícil e complexa, para fazer Calvino perceber (agora ele próprio submisso às afrontas caninas) que as respostas resultariam sempre em um amontoado de incoerências ou mesmo no vazio do silêncio, porque as ações e as regras de comportamento previsíveis, tácitas ou mecânicas, totalmente incorporadas pela lógica humana social, não eram, de modo algum, inquestionáveis.

Não é gratuito que o desfecho dessa reflexão seja muito rápido e produza o riso, amenizando sua tragicidade: “Acabei por me desfazer do cão, senão, a esta hora, andaria nu e barbudo pelos bosques, alimentando-me de frutos selvagens”¹⁷⁹. Só que o seu personagem Cosme de Rondó não teve a mesma sorte, já que, não vendo alternativa ao círculo familiar opressivo, optou por fugir da vida terrestre e subir nas árvores, sobrevivendo dos frutos e ficando barbudo depois de adulto, segundo o romance de Calvino *O barão nas árvores*. Essa é mais uma das imagens de “máximos resultados com mínimos meios” que Calvino parece ter guardado na memória por anos, para depois assumi-la como núcleo de uma nova narrativa. Assim como as espadas sem punhos da fábula africana, o protagonista Cosme que renuncia à condição de bom filho e bom irmão, à condição de um garoto que, para usufruir de seus direitos, precisava cumprir obrigações baseadas em valores que considerava falidos e incoerentes ou em esquisitices familiares quase patológicas, como a culinária maníaca praticada por sua irmã ao cozinhar centenas de lesmas vivas, também é um motivo transmitido fabulisticamente até sua ficção. Afinal, essa mini-crônica ‘Submissão de um cão’, bem como ‘De Esopo a Disney’, ‘As cabras nos observam’ e a próxima a ser discutida, ‘Il marxismo spiegato ai gatti’ (‘O marxismo ensinado aos gatos’),

¹⁷⁹ Ibid., p.2133. “Finii per disfarmi del cane, se no a quest’ora girerei nudo e barbuto per i boschi, nutrendomi di frutti selvatici”.

são, em sua essência reflexiva sobre uma racionalidade imposta à não-escritura para a compreensão histórica e a criação literária, e em sua linguagem de crônica, de pequena historieta autobiográfica mas exemplar, de riso nervoso, preocupado, de caricatura e de propensão popular e oral, as primeiras fábulas escritas por Calvino.

A última delas sintetiza esses contornos fabulistas pela definição explícita da integração entre homem, natureza e história desejada por seu autor (não sem a consciência de suas dificuldades). Tal integração, quando possível, conduziria à feliz generalização da ocorrência do fato pitoresco vivenciado por Calvino em casa de amigos e narrado nesse texto: a amizade entre o cão e o gato de estimação do casal, que, educados conforme os ideais marxistas, dormiam juntos:

Eu defendo uma concepção do homem como não destacado do resto da natureza, de animal mais evoluído em meio aos outros animais, e me parece que tal concepção não rebaixe o homem, mas lhe atribua uma responsabilidade maior, vincule-o a uma moralidade menos arbitrária, impeça tantos sofrimentos.¹⁸⁰

Uma década depois, Calvino chega à mesma conclusão em sua longa introdução às *Fábulas italianas*, que possibilita conhecer alguns de seus motivos centrais por sua justaposição às reflexões desenvolvidas até aqui. Esse texto, escrito no último ano do período selecionado para esta pesquisa por um Calvino que seria, nos anos seguintes, intensamente divulgado e traduzido como autor de uma antologia de fábulas, pode fazer os leitores pensarem que é a primeira e mais decisiva oportunidade de vincular o escritor aos estudos e à criação fabulistas. A começar pelo distanciamento inicial que o próprio depoimento de Calvino propõe diante daquele universo de milhares de histórias populares, criando a ilusão de que, se não fosse a primeira, seria uma das únicas vezes até então em que ele estaria falando da fábula e, particularmente, da importância de um projeto de preservação desse patrimônio narrativo particular, Calvino se mostra, inclusive, impelido a escrever e organizar o livro por uma nomeação editorial “casual” na escolha do escritor que seria responsável pela antologia. Sendo que, na verdade, foi possível estabelecer diversas

¹⁸⁰ Ibid., p.2133-4. “Io invece propendo per una concezione dell’uomo come non staccato dal resto della natura, di animale più evoluto in mezzo agli altri animali, e mi sembra che una tale concezione non abassi l’uomo, ma gli dia una responsabilità maggiore, lo impegni a una moralità meno arbitraria, impedisca tante torture”.

relações entre Calvino e a fábula precedentes aos seus argumentos da introdução. Não apenas sugestões implícitas ou breves alusões ao termo fábula, mas a condução de muitas premissas e concepções literárias pelo exercício crítico do escritor permitiu entender essa fábula sob outras iluminações que não a específica da materialidade de textos existentes e do corpo-a-corpo com uma forma relativamente fixa, a qual realmente só acontecia naquele momento dos trabalhos de Calvino.

De qualquer forma, mesmo estando Calvino, de início, sem “o entusiasmo – o qual tanto se respira hoje – por tudo o que seja espontâneo e primitivo”¹⁸¹, ele volta ao ponto de partida deste capítulo, defrontando-se novamente com uma literariedade da fábula anônima, coletiva e oral, já que estava “exposto a todos os desconfortos que comunica um elemento quase informe, jamais dominado conscientemente até o âmago como aquele da indolente e passiva tradição oral”¹⁸². E, progressivamente, ao longo da introdução, Calvino reapresenta seus argumentos sobre a origem das fábulas no folclore pela tessitura oral atemporal, sobre a necessária inserção desse domínio na história pela escritura moderna e sobre o cumprimento da fundamental função moral da literatura – que o escritor temia não fosse alcançado, devido às objeções críticas que poderiam surgir com a elaboração de um projeto fabulista parcialmente “científico”, folclorista, especializado, e parcialmente “inventivo”, cujo material disponível, também híbrido e contraditório, tinha desafiado a postura racionalizante e analítica de Calvino:

(...) não consigo distinguir nem por um momento com qual matéria misteriosa me encontro envolvido e fico escutando sempre fascinado e perplexo qualquer hipótese que as diferentes escolas apresentam neste campo, defendendo-me apenas do perigo de que a teorização se sobreponha ao gozo estético que se pode auferir daqueles textos e, por outro lado, evitando exclamar logo “ah!” e “oh!” diante de produtos tão complexos, estratificados e indefiníveis.¹⁸³

Esses atraentes produtos à teorização e ao gozo estético, segundo uma esquemática cronologia de Calvino apresentada nesse texto, teriam unido os interesses tanto de

¹⁸¹ Calvino, “Introdução” a *Fábulas italianas*, 2002, p.12.

¹⁸² *Ibid.*, p.12.

¹⁸³ *Ibid.*, p.13.

estudiosos do folclore, da antropologia, da etnologia, quanto dos escritores em busca de materiais que inspirassem a criação. Os primeiros, notadamente os folcloristas do século XIX, ávidos, em sua maioria, pela descoberta das versões narrativas mais originais e primitivas na linha de ascendência literária, encontraram a origem “na Índia pátria de cada história e mito humano (quando não de todo o gênero humano), e nas religiões solares, tão complicadas que, para explicar a aurora, inventavam Cinderela e, para a primavera, Branca de Neve”¹⁸⁴, e recolheram “uma montanha de narrativas extraídas da boca do povo em vários dialetos”¹⁸⁵, com o intuito de investigar e desbravar um mundo antigo, de valores e hábitos elementares, de um imaginário ainda não-escrito. Antes deles, porém, já alguns escritores, principalmente na França e na Alemanha do século XVIII, tinham se interessado pela sistematização em língua escrita do material lingüístico e literário circulante nas camadas mais populares da sociedade, como “Charles Perrault [que] inventara um gênero e, finalmente, recriara no papel um equivalente rebuscado daquela simplicidade de tom popular por meio da qual a fábula se perpetuara de boca em boca até então”¹⁸⁶, difundindo diversas narrativas antes ritualmente ouvidas e alheias à padronização lingüística em meios impressos e cultos, os quais respondiam a outros propósitos.

Assim, Calvino conta que as fábulas atemporais e também ageográficas, com data e local de nascimento indeterminados, criadas como as primeiras explicações míticas do mundo e da existência do homem nesse mundo, encontraram-se com a história a cada vez que a figura central do narrar desde sua invenção, o contador de histórias, pôs-se a narrá-las. Até que, após um longo percurso, o próprio Calvino, nos anos 50, vê-se como protagonista da mesma tarefa de recolha, tradução e recriação dos contos dialetais exercida pelos antecessores alemães irmãos Grimm, pois, assim como no caso dessa dupla, seria necessário a Calvino mesclar ao trabalho científico de comparação e de eleição das variantes mais representativas em sua complexidade e beleza narrativa as suas habilidades de escritor, as quais ele diferencia na introdução às *Fábulas* com bastante nitidez. Comentando as prováveis dificuldades que a tarefa de encontrar e ouvir pessoalmente os antigos narradores orais arraigados por toda a Itália lhe teria imposto, porque “eu já iniciaria com a prevenção de que as pessoas têm mais o que fazer do que me contar

¹⁸⁴ Ibid., p.10.

¹⁸⁵ Ibid., p.11.

¹⁸⁶ Ibid., p.10.

fábulas”¹⁸⁷, o escritor assume que sua área de atuação é a escritura, enquanto que “àqueles que não sabem escrever se pede que narrem a própria vida e os pensamentos”¹⁸⁸, declaração que explicitamente destaca e valoriza os padrões de lógica e linguagem do escritor culto.

Isso explica por que Calvino, em alguns volteios de seu pensamento articulado nesse texto verdadeiramente esclarecedor e clarividente como “introdução”, acaba por revelar que, tão logo se sentia absorvido, hipnotizado pelo objeto de estudo que cada vez mais revelava “sua propriedade mais secreta – sua infinita variedade e infinita repetição”, lentamente elaborada por “um extraordinário narrador” ou uma cultura de “sábua técnica narrativa”¹⁸⁹, ele impunha à sua “parte lúcida” a tarefa de assegurar “que esse fundo fabular italiano é de uma riqueza, limpidez, variedade e cumplicidade entre real e irreal”¹⁹⁰, tornando-o especialmente interessante por causa de sua formalização expressiva, de seu caráter não mais etnológico, histórico, sociológico, mas estritamente literário, compositivo e apreciativo, de “qualidades genéricas de graça, espírito, síntese do desenho, modo de compor ou fixar na tradição coletiva determinado tipo de conto”¹⁹¹. Isso também explica como Calvino teria conseguido, segundo ele próprio, a despeito da desvantagem de deixar, muitas vezes, o ritmo, o frescor, a genuína escolha lexical das histórias originais se perderem, proceder na reescritura das fábulas “com a implacável segurança de que cada operação de ‘renúncia’ estilística, de redução ao essencial, é um ato de moralidade literária”¹⁹².

Concluindo a discussão estimulada pelas *Fábulas italianas* com a afirmação da proposta mais ampla e complexa de uma função moral do narrar, a fábula, “nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias”¹⁹³ e catalogada em histórias sumárias do “perfazer-se de um destino”¹⁹⁴, de acordo com todas as reflexões de Calvino leitor dos fabulistas Stevenson e Anderson, do folclorista Propp, dos monumentos narrativos africanos e suas deturpações moralistas nas

¹⁸⁷ Ibid., p.16.

¹⁸⁸ Ibid., p.16.

¹⁸⁹ Ibid., p.13.

¹⁹⁰ Ibid., p.13.

¹⁹¹ Ibid., p.13.

¹⁹² Ibid., p.20.

¹⁹³ Ibid., p.14.

¹⁹⁴ Ibid., p.15.

popularescas fábulas de animais, é capaz de recuperar “a lógica perdida”¹⁹⁵ das vidas dos homens e dos povos, imersas em esquemas habitualmente dualistas e estáticos, pré-determinados, refratários aos encantos e às metamorfoses desse tipo de narrativa (refração denunciada nas quatro mini-fábulas de Calvino sobre os conflitos entre lógica humana e lógica animal). É justamente esse caráter de legitimação do reencontro com a “lógica perdida” do mundo – tal como este foi se constituindo na história, tendo atingido o estágio da modernidade, desmantelado em seus princípios éticos e desafiador à consciência humana – que confirma intimamente a Calvino “aquela única convicção que me arrastava para a viagem entre as fábulas. E penso seja isso: as fábulas são verdadeiras”¹⁹⁶.

O escritor, enfim, após muitos anos de reflexões, ao mesmo tempo otimistas e hesitantes, engajadas e angustiadas, sobre o novo papel que a literatura italiana precisava assumir contra as vazias perspectivas de evasão e de ilusão de uma escritura a salvo, totalizante na compreensão dos fatos e ímpetus reais, atribui à fábula uma verdade. A verdade do “pôr junto” crenças, valores, sentimentos, ações, pensamentos os mais discordantes, inesperados e disparatados, provando ser “tudo” possível, ou melhor, fazendo acreditar que, exclusivamente na fábula, torna-se possível o difícil desejo de conceber e compreender algo desse “tudo”. Torna-se também possível fantasiar a idéia extremamente audaciosa de, atingindo a fisionomia moral do narrar fábulas, poder cumprir o papel de integração do intelectual italiano moderno à história e à natureza e de conciliação por ele ensaiada entre tensões e fraturas imprescindíveis do mundo escrito e do não-escrito, até “a substância unitária do todo: homens animais plantas coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe”¹⁹⁷.

2. Disparo de significados: voz solitária de Pin

Ter saído de uma experiência – guerra, guerra civil – que não poupava ninguém, estabelecia uma comunicação imediata entre o escritor e seu público: estávamos

¹⁹⁵ Ibid., p.14.

¹⁹⁶ Ibid., p.14.

¹⁹⁷ Ibid., p.15.

frente a frente, em pé de igualdade, cheios de histórias para contar, cada qual tivera a sua, cada qual vivera vidas irregulares dramáticas aventureiras, roubávamos as palavras uns da boca dos outros.¹⁹⁸

No prefácio de Calvino à segunda edição (1964) de seu *A trilha dos ninhos de aranha*, essa é uma das variadas tentativas de abordar e reavivar a discussão sobre o espírito geral dos jovens italianos que, mesmo não tendo ido à guerra lutar ao lado dos *partigiani* ou tendo vivenciado somente à distância os seus ruídos e tremores, decidiam, nos anos 40 da publicação daquele livro, tornar-se os novos narradores das memórias e experiências tão ardentes, vívidas e exemplares daquela época histórica, sentindo-se “depositários de um sentido da vida como algo que pode recomeçar do zero”¹⁹⁹. Apenas uma das tentativas de retornar ao debate, vale esclarecer, porque o autor parece experimentar na própria forma de apresentação desse prefácio – que se inicia e se interrompe em diversos pontos da reflexão – os seus impasses anteriores como mais um escritor novato que cautelosamente se aproximava dos temas oferecidos pelos fatos marcantes dos quais tinha participado, ansioso para encontrar a forma literária adequada, plena de sentidos, satisfatória à constituição da crítica e do público de leitores que se reconheceriam e com ele dialogariam em suas histórias, considerando-se também o prévio compartilhamento oral (corporal mesmo) desses enredos entre os sobreviventes.

Sendo assim, os titubeantes recomeços (“Este romance é o primeiro que escrevi”, uma espécie de bordão repetido várias vezes, “é melhor eu retomar o fio”, “É desse ponto que devo começar o prefácio”, “Tenho de recomeçar desde o início”, “Ainda tenho de recomeçar o prefácio, desde o início”, “É isso: encontrei a abordagem para o prefácio”) da narração um pouco tardia e já crítica dos desafios neo-realistas que motivaram tal prefácio só esclarecem ainda mais a posição ambígua do escritor em meio ao povo, reconfortante, por um lado, porque acolhedora, visceral, de recíproca expressividade, mas exigente, por outro, porque atribuía ao escritor a responsabilidade de tocar a mais pura objetividade de fatos, pessoas e dialetos com o devido cuidado para que se produzisse uma literatura simplesmente objetiva, de uma superfície sem excessos, sem ser fotográfica, surgindo com o equilíbrio de uma escritura calculada:

¹⁹⁸ Calvino, “Prefácio à segunda edição” in *A trilha dos ninhos de aranha*, 2004, p.6.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.5.

Quem começou a escrever se viu, então, tratando da mesma matéria que o anônimo narrador oral: às histórias que tínhamos vivido pessoalmente ou das quais fomos espectadores se somavam as que haviam nos alcançado já como narrações, com uma voz, uma inflexão, uma expressão mímica.²⁰⁰

Lembra Calvino que chegavam aos escritores umas histórias mais brutas, outras mais lapidadas, do seio de um povo que tentava se recuperar do medo da ocupação nazista e da violência totalitária fascista com boas doses de entusiasmo, para conversar, se divertir, amar, seguindo um compasso ao qual a literatura, igualmente envolvida na reconstrução italiana, deveria se adequar. A tarefa inicial para “transformar em obra literária aquele mundo que para nós era o mundo”²⁰¹ era selecionar traços, formatos, timbres de modulação, dentre a multiplicidade oferecida em parte pelos livros consultados e discutidos na Itália daquele período, como os norte-americanos, para o confronto com a história pulsante. “Por isso a linguagem, o estilo, o ritmo eram tão importantes para nós, por causa desse nosso realismo, que tinha de ser o mais distante possível do naturalismo”²⁰². Afinal, todos esses três elementos, linguagem, estilo, ritmo, giravam, antes do escritor, pela boca do povo e “sem a variedade dos dialetos e das gírias a serem fermentados e amalgamados na língua literária, não teria havido ‘neo-realismo’”²⁰³. Enfim, Calvino pinta uma imagem paradoxal do grupo de intelectuais que, ao mesmo tempo, fugiam da expressão naturalista e não eram capazes (além de não-desejosos) de prescindir da expressão dialetal, imagem segundo a qual “nunca se viram formalistas tão obstinados como os conteudistas que éramos”²⁰⁴.

Porém, a forma aprisionada por Calvino, segundo ele próprio, vira deformação, já que os seus *partigiani* na *Trilha* são uns miseráveis de rostos contorcidos e gestos grotescos, um bando de personagens indefesos na mira de alguém que “dilacerava as pessoas como sempre faz quem escreve – de modo que a realidade vira argila, instrumento – e sabe que só assim pode escrever e, no entanto, sente remorso...”²⁰⁵. Tal declaração prova que a mesma instância narrativa elogiada por Pavese na resenha a esse livro – “Pena

²⁰⁰ Ibid., p.6.

²⁰¹ Ibid., p.7.

²⁰² Ibid., p.8.

²⁰³ Ibid., p.7.

²⁰⁴ Ibid., p.7.

²⁰⁵ Ibid., p.15.

se Calvino tivesse feito personagens. Um instinto certo lhe fez reduzir as suas figuras”²⁰⁶ como em uma fábula – parece a seu criador, quase duas décadas depois, irremediavelmente equivocada, no sentido de que o faz padecer remorsos pelos *partigiani* realmente vivos no mundo não-escrito, da vida, da memória e da literatura potencial, aos quais o romance de Calvino nunca faria verdadeiramente justiça. Volta-se em definitivo, com o prefácio à *Trilha*, à contradição indissolúvel da escritura, agravada por se tratar da escritura do primeiro livro de seu autor, por ele vislumbrado como o arquétipo (seria possível acrescentar fabulista) de toda sua narrativa:

(...) o primeiro livro logo se torna um diafragma entre você e a experiência, corta os fios que ligam você aos fatos, queima o tesouro da memória – aquilo que teria se tornado um tesouro se você tivesse tido a paciência de guardá-lo, se não tivesse tido tanta pressa de gastá-lo, de esbanjá-lo, de impor uma hierarquia arbitrária às imagens que você havia guardado, de separar as privilegiadas, supostas depositárias de uma emoção poética, das outras, as que pareciam dizer demais ou demasiadamente pouco a seu respeito para poder representá-las, enfim, de instituir com prepotência outra memória, uma memória transfigurada no lugar da memória global com suas linhas esbatidas, com sua infinita possibilidade de recuperação...²⁰⁷

A pergunta que se origina de tal reflexão é se um livro como esse possuiria algum herói, isto é, se ao menos um dos personagens-máscaras observados por Pavese, personagens mutilados de maneira irreversível no mundo escrito de Calvino, ascenderia a essa categoria narrativa. Isso porque, curiosamente, a “orelha” do livro na tradução em português induz a pensar que:

Pin, um menino abandonado, é o grande herói do livro: um atentado provocador dos adultos, os quais ao mesmo tempo teme, despreza e admira. Com ele, vê-se a guerra de baixo, por uma ótica ainda alheia a qualquer noção de ética ou ideologia, mas por isso mesmo intensamente angustiada”²⁰⁸.

²⁰⁶ Pavese, op. cit., p.275. “Guai se Calvino avesse fatto personaggi. Un sicuro istinto gli ha fatto ridurre le sue figure”.

²⁰⁷ Calvino, “Prefácio à segunda edição” in *A trilha dos ninhos de aranha*, p.24.

²⁰⁸ Vale lembrar que a tradução aqui utilizada é a primeira edição pela Companhia das Letras de 2004.

Mas, Pin... quem é Pin?

O meio-garoto meio-adulto Pin pertence a um romance que não pretendia estar centrado na prospecção de personagens, caracteres, psicologias corporificadas, mas que, por isso mesmo, remodelou essas figuras para aproximá-las da subcategoria da caricatura ou dos tipos reduzidos, estilizados por um processo que lhes teria sido prejudicial, sendo particularmente Pin a face originária e autobiográfica do livro, conforme a confissão de Calvino no prefácio discutido. Consequentemente, existe a possibilidade de localizar a história desse personagem em algum ponto entre duas poéticas extremas, contrapostas na hipótese de partida do texto de Tzvetan Todorov, “Os homens-narrativas” (1979).

Retomando a premissa fundamental de Henry James no ensaio “The art of fiction”²⁰⁹, segundo a qual a literatura deveria ser definida como criação de caracteres, ou seja, de personagens que determinam as ações do enredo através de seu complexo psicologismo, Todorov enuncia uma poética oposta, ao escolher quatro longas narrativas da tradição literária universal para mostrar que elas tinham sido capazes de, permanecendo indubitavelmente no domínio da arte ficcional, atingir o limite de uma literatura a-psicológica: *Odisséia* de Homero, *Decamerão* de Boccaccio, *As mil e uma noites*, coletânea de contos árabes, e *Manuscrito encontrado em Saragossa* de Jan Potocki.

Note-se a diferença entre o *romanzone* estudado por James e uma das obras citadas por Todorov: “Num romance do século XIX, a oração ‘X tem ciúmes de Y’ pode ocasionar ‘X foge do mundo’, ‘X se suicida’, ‘X faz a corte a Y’, ‘X prejudica Y’. Nas *Mil e Uma Noites*, só há uma possibilidade: ‘X tem ciúmes de Y > X prejudica Y’”²¹⁰. Enquanto, no primeiro caso, é a coerência psicológica dos personagens que se comprometem nas ações que condiciona o leque de significados atribuíveis a essas ações, no segundo caso, a completa ausência psicológica faz com que elas interessem por si mesmas, sejam ações “intransitivas”²¹¹, porque a causalidade que estabelecem com qualquer possível traço psicológico do personagem é mínima e imediata, conduzindo a narrativa ao domínio do bom-senso ou do folclore, a-psicológico para Todorov.

²⁰⁹ Ensaio publicado na revista *Longman's Magazine* n.4, set. 1884, e re-publicado na coletânea *Partial Portraits* (1888, ‘Retratos parciais’).

²¹⁰ Todorov, “Os homens-narrativas” in *As estruturas narrativas*, 1979, p.122

²¹¹ *Ibid.*, p.121.

O teórico consegue, dessa forma, delinear a esfera do folclore com características semelhantes às já apresentadas pelos textos de Calvino, o folclore como espaço em que as histórias são contadas repetidas vezes, não somente para lembrar fatos ocorridos, como também para criar e recriar a ocasião de contá-los, cada ocasião singular em que a forma mais relevante de narrar se põe em primeiro plano na reflexão do escritor. Além disso, Todorov, nesse texto, sustenta a tese de que o aspecto mais profundo de toda narrativa é o desvelar-se narrativa de uma narrativa, isto é, deixar entrever a própria articulação de seus elementos constitutivos, evidenciando seu caráter de meta-narrativa.

Já no capítulo “A narrativa primordial” do mesmo livro, Todorov tinha se contraposto à idéia corrente nos estudos literários daquele período de que a *Odisséia* seria, como uma das primeiras da história da humanidade, a narrativa natural, primordial, sem artifícios ou, ao menos, com todos eles bem escondidos e dissimulados, afirmando que:

Ora, o narrador deseja narrar. Ulisses não quer voltar a Ítaca para que a história possa continuar. O tema da *Odisséia* não é a volta de Ulisses para Ítaca; essa volta é, pelo contrário, a morte da *Odisséia*, seu fim. O tema da *Odisséia* são as narrativas que formam a *Odisséia*, é a própria *Odisséia*.²¹²

Com ênfase semelhante, Todorov comenta, no capítulo primeiramente citado, o modo bastante transparente com que as *Mil e uma noites* exibem o seu extrato meta-narrativo, sua “maravilhosa máquina de contar”²¹³. Também Calvino imaginou uma máquina de contar que combinasse elementos narrativos mínimos e gerasse uma profusão de infinitas histórias, em diferentes estilos literários, tornando a pessoa do escritor (com tinta e papel) apagada e secundária; sua hipótese, inclusive, fundamenta todo o ensaio “Cibernética e fantasmí” (1967, ‘Cibernética e fantasmas’), contemporâneo à publicação do prefácio à *Trilha*, sendo motivado por interesses antes teóricos do que práticos na concepção de tal máquina:

Na verdade, dado que os progressos da cibernética caminham até as máquinas capazes de aprender, de mudar a própria programação, de desenvolver a própria

²¹² Todorov, “A narrativa primordial” in *As estruturas narrativas*, p.115.

²¹³ Id., “Os homens-narrativas”, in *As estruturas narrativas*, p.132.

sensibilidade e as próprias necessidades, nada nos impede de prever uma máquina literária que, em certo momento, sintasse insatisfeita com o próprio tradicionalismo e comece a propor novos modos de conceber a escritura, e a inverter completamente os próprios códigos.²¹⁴

Porém, os primeiros esboços dessa máquina, as primeiras revelações internas dos mecanismos do contar, dependentes ainda da tessitura manual do escritor apontada por Todorov, parecem já fazer parte da peculiar constituição de Pin como personagem, aproximando-o, portanto, da literatura a-psicológica mais do que da outra extremidade proposta por Henry James.

No início do romance *A trilha dos ninhos de aranha*, conhece-se um pouco dos moradores, da rotina e das paisagens do beco onde nasce a história de Calvino, e se observa que uma pequena figura circula pelas ruelas e pelo parco comércio, sob os olhares e ouvidos das mulheres junto às janelas. Mas, na verdade, quem é todo olhos e ouvidos é aquele corpo frágil em miniatura que registra todas as novidades circulantes na vizinhança e quer focar com um e outro sobre os envolvidos naquelas tramas. Ele logo descobre que um ótimo lugar onde se tem platéia assídua para suas notícias frescas e zombarias é a taberna, comumente habitada pelos tipos apáticos e morosos do beco, homens muito mais velhos que o menino, sem que este, porém, se sintisse intimidado e evite frequentar o mesmo ambiente. Ao contrário, estava acostumado à presença dos adultos, também porque com eles aprendia muitas coisas, cujo sentido ou motivo profundo ainda desconhecia.

Uma dessas lições eram as canções e histórias grosseiras que falavam sobre violência, sexo, crimes, as quais, uma vez memorizadas, eram cantadas ou contadas pelo pequeno intérprete, durante performances que lhe exigiam muitos esforços e chamavam a atenção de todos. Por isso, era comum ouvir alguém pedir “Cante uma para a gente, Pin!”²¹⁵, à espera de um pouco de distração ou até diversão, não-habituais naquela região monocromática e carente. E “Basta um grito de Pin, um grito para começar uma

²¹⁴ Calvino, *Saggi*, tomo I, p.213-4. “Infatti, dato che gli sviluppi della cibernetica vertono sulle macchine capaci di apprendere, di cambiare il proprio programma, di sviluppare la propria sensibilità e i propri bisogni, nulla ci vieta di prevedere una macchina letteraria che a un certo punto senta l’insoddisfazione del proprio tradizionalismo e si metta a proporre nuovi modi d’intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici”.

²¹⁵ Calvino, *A trilha dos ninhos de aranha*, 2004, p.29.

canção...”²¹⁶ para fazer com que aquelas mulheres e aqueles homens, atentos, pela milésima vez, ao canto do menino, confidenciem, por escassos segundos, seus segredos e se identifiquem com a criança, parecendo até seus amigos. Só que a atividade de Pin como cantor ou contador de anedotas e historietas (“Pin canta bem, sério, empertigado, com aquela voz de menino rouco”²¹⁷) não só acontece ao longo de todo o romance como se intensifica, principalmente quando ele sente raiva e revolta por justamente perceber resistências à sua aceitação no grupo dos adultos (“E Pin, com o sangue na cabeça e uma raiva que o faz ranger os dentes, esgoela-se na canção, dando tudo de si”²¹⁸), começando a demarcar um importante aspecto de seu caráter.

Cada vez mais, a presença de Pin, apenas delgada enquanto presença física, com sua fragilidade corporal, é sentida no romance enquanto presença oral, jamais instaurada pelos demais personagens e necessária a todos eles (“Os homens escutam em silêncio, de olhos baixos, como se fosse um hino de igreja”²¹⁹). Percebe-se, então, que Pin facilita o reconhecimento de seus ouvintes nas canções e histórias e os faz se sentir mais vivos:

Pin só sabe contar histórias de homens e mulheres na cama e de homens assassinados ou trancafiados na prisão, histórias que os adultos lhe ensinaram, espécies de fábulas que os adultos contam uns para os outros e que até seria bom ficar ouvindo se Pin não as intercalasse de zombarias e de coisas que vai adivinhar o que querem dizer.²²⁰

Mesmo ao sair dessa comunidade, seguindo a história de Calvino, para ir se encontrar com outros adultos, os *partigiani* do destacamento do comandante Esperto, Pin não desocupa mais essa sua função de porta-voz de mensagens ora engraçadas ora comoventes, praticada anteriormente com afinco em seu lugar de origem. Assim, no acampamento de guerra, ele canta “uma canção misteriosa e truculenta, que aprendeu de uma velha lá do beco, talvez outrora os contadores de histórias das feiras a cantassem”²²¹.

²¹⁶ Ibid., p.29.

²¹⁷ Ibid., p.32.

²¹⁸ Ibid., p.33.

²¹⁹ Ibid., p.32.

²²⁰ Ibid., p.35.

²²¹ Ibid., p.115.

Identificada essa característica da antiga circulação popular da figura do artista em Pin, é possível contemplar a cena desse narrador oral dentro de sua comunidade:

Toda noite os homens sentam ao redor das pedras da fogueira, acesa no coberto para que os inimigos não a divisem, e ficam todos amontoados, com Pin no meio, iluminado pelos reflexos, cantando a plenos pulmões como na taberna do beco.²²²

Só que a diferença entre esse público, marcado por horrores da guerra, fustigado pelo cansaço físico e moral, abandonado à revelia de um destino incerto, mas impiedoso, e os homens sonolentos da taberna do beco também reflete no personagem Pin, agora já não mais personagem, e sim narrador oral, provocando seu recrudescimento diante da terribilidade da matéria cantada:

A Pin não pedem que cante canções de amor, ou cançõezinhas para rir: querem seus cantos cheios de sangue e tormentas, ou então as canções de prisões e de crimes, que só ele conhece, ou então até canções muito obscenas que para cantá-las é preciso gritar com ódio. Claro, eles enchem Pin de admiração mais do que todos os outros homens: sabem histórias de caminhões cheios de gente esmigalhada e histórias de espiões que morrem nus dentro de valas na terra.²²³

Porém, não é só em meio aos adultos que Pin gostaria de ser o centro das atenções e se sentir acolhido. Do lado oposto àquele da crueldade e da obscenidade adulta, fica o grupo das crianças de sua idade, dos outros garotos e suas brincadeiras ingênuas, preservadas de tanta violência realista. Pin é atraído de maneira significativa para esse lado em um momento particular do romance, que merece ser aqui notado, visto que engendra a única ação importante, e realmente entendida como tal, do menino: os seus “companheiros” da taberna, magoando-o por desconfiarem que ele e sua irmã estivessem ajudando soldados nazistas e fascistas a se infiltrarem e destruírem a cidade, pedem-lhe que prove sua dignidade de morador do beco roubando a pistola do soldado alemão que visitava frequentemente sua irmã. Pouco antes de realizar a ordem daqueles homens, agora seus

²²² Ibid., p.98.

²²³ Ibid., p.99

inimigos, Pin chega a desejar que mudem de idéia ou que o seu próprio plano falhe, para que ele não precisasse ter de enfrentar o medo de cometer algum erro e ser descoberto.

Sonhando com “um chamado longínquo de felicidade esquecida”²²⁴, o garoto fica em seu quarto, antes do roubo, fantasiando ser o líder do grupo dos outros garotos, “e todos juntos se revoltarem contra os adultos e bater neles e fazer coisas maravilhosas, coisas pelas quais até os adultos ficassem obrigados a admirá-lo e a querê-lo como líder, e ao mesmo tempo a gostar dele e a acariciar sua cabeça”²²⁵. Descobre-se, então, que a vontade de Pin era ganhar prestígio e ser respeitado pelos meninos de sua idade, para que se organizassem e mostrassem aos adultos o seu valor, porque, em seu íntimo, aquele pequeno narrador oral de um imaginário adulto aprendido, mas nem sempre sentido, não queria roubar pistola alguma, “a ele bastaria uma daquelas pistolas para crianças, que disparam um raio de relâmpagos vermelhos”²²⁶.

Mas, pelo embate com sua outra forte vontade, a de também se sentir o líder daquele bando da taberna, reconhecido por sua façanha de roubar uma arma de verdade, coisa que nenhuma criança das redondezas faria, Pin consegue se esgueirar pelo quarto da irmã às escondidas e ficar de posse da pistola. A partir dessa conquista, com o objeto desejado nas mãos, o menino põe a funcionar sua imaginação, alimentada por lembranças de cenas semelhantes, típicas dos filmes de ação e de aventura, nos quais o vilão, interpretado por Pin, “faz cara feroz puxando a cabeça para trás e dizendo entre os dentes: ‘A bolsa ou a vida’”²²⁷. Enquanto caminha, outras cenas de cinema – que provavelmente ajudaram a construir anteriormente o imaginário do garoto Calvino, precoce observador e admirador da tipologia das tramas e dos rostos de atores hollywoodianos²²⁸ – além das brincadeiras convencionais de mocinhos e bandidos, vêm à fantasia de Pin, que usa o cinturão do soldado a tiracolo,

²²⁴ Ibid., p.41.

²²⁵ Ibid., p.42.

²²⁶ Ibid., p.42.

²²⁷ Ibid., p.44.

²²⁸ Cf. “Autobiografia di uno spettatore” de Calvino, prefácio ao livro de Federico Fellini, *Fare un film*, 1993, p.V-XXIV, notadamente este seu depoimento diarístico sobre a familiaridade adquirida pela assiduidade e pelo olhar analítico para com os filmes: “Il cinema americano in quel momento consisteva in un campionario di facce d’attori senza uguali né prima né poi (così almeno a me pare) e le vicende erano semplici meccanismi per far stare insieme queste facce (amorosi, caratteristi, generici) in combinazioni sempre diverse” (p.XII) / ‘O cinema americano naquele momento consistia em uma vastidão de rostos de atores sem iguais, nem antes nem depois (ao menos, assim me parece) e as tramas eram simples mecanismos para deixar esses rostos juntos (amorosos, característicos, genéricos) em combinações sempre diferentes’.

como as bandoleiras daqueles guerreiros que se vêem no cinema. Agora dá para sacar a pistola com um grande gesto, como se desembainhasse uma espada, e também para dizer: ‘Atacar, meus bravos!’, como fazem os garotos quando brincam de pirata.²²⁹

O imaginário dessas aventuras não se retrai nem mesmo quando Pin é pego por soldados alemães, devido ao roubo da pistola, e apanha dos adultos, obrigado a contar a verdade. O menino realmente sofre pelos maus-tratos e sente medo das sentinelas, mas, ao mesmo tempo, não se entrega ao choro ingênuo e covarde, ele quer atrapalhar, irritar e xingar os seus inimigos, tentando encontrar uma saída à sua captura:

Pin agora gostaria que Comitê chegasse, enrolado em sua capa de chuva, entrasse na sala de interrogatório e dissesse: ‘Fui eu quem lhe disse para pegar a pistola’. Esse seria um belo gesto, digno dele, e nem lhe aconteceria nada, porque bem na hora em que os SS ameaçassem prendê-lo se ouviria, como no cinema: ‘Os nossos estão chegando!’, e os homens de Comitê entrariam correndo para libertar todo mundo.²³⁰

Só que os fatos, mais e mais, contradizem as aventuras imaginadas por Pin, já que ele termina na prisão. Lá, o menino conhece Lobo Vermelho, um temível bandido da região que planejava fugir, e, persistindo em seus sonhos de ação, pensa que “seria bom andar em bando com Lobo Vermelho e fazer grandes explosões para fazer as pontes ruírem, e descer para a cidade atacando patrulhas com rajadas”²³¹; afinal, o destemido bandido, mais velho do que Pin, inspirava seu novo companheiro a se sentir como ele próprio, que “pertence àquela geração que se formou olhando os álbuns coloridos de aventuras: só que ele levou tudo a sério, e a vida até agora não o desmentiu”²³². No entanto, a confirmação do mundo escrito dessa literatura juvenil no mundo prático e real, talvez constante na vida de Lobo Vermelho, será, ao contrário, constrangida por diversos obstáculos na trajetória de Pin.

²²⁹ Calvino, *A trilha dos ninhos de aranha*, p.50.

²³⁰ *Ibid.*, p.54-5.

²³¹ *Ibid.*, p.65.

²³² *Ibid.*, p.70.

Uma vez mais Pin é chamado para sua função de contador de histórias, conforme os planos do amigo bandido para que escapassem da prisão, devendo, portanto, distrair uma das sentinelas com suas conversas enquanto o outro preparava o ataque. Após a fuga bem-sucedida, Lobo Vermelho promete voltar ao esconderijo que encontram para buscar seu ajudante (“Pin agora está sozinho esperando”²³³), embora o garoto, acordando de um cochilo exausto, não veja mais o homem em quem tinha confiado e que desapareceu (“Agora Pin está sozinho, sozinho no mundo inteiro”²³⁴). Suas emoções, mistura de medo, raiva e decepção, explodem: “Mas o pranto já o alcança, e anuvia as pupilas e encharca os toldos das pálpebras; antes chuveja silencioso, depois cai numa enxurrada com um martelar de soluços que sobem pela garganta”²³⁵.

Dessa forma, cada breve lampejo de esperança de poder realizar tarefas importantes e participar de ações coletivas e perigosas, pertencendo a um grupo, seja de adultos ou de crianças como ele, no papel de personagem, até mesmo de herói, como os bravos heróis de aventuras, dos álbuns e do cinema, simulados nas brincadeiras infantis, é constantemente enfraquecido em Pin; da mesma maneira que sua presença pela voz, em canções, histórias, anedotas, gritos e xingamentos, não encontra acolhimento, dessa vez não mais na função de personagem, mas como narrador oral, alimentado por aquele imaginário e pelos estranhos desejos dos mais velhos, pois as comunidades do beco e do destacamento dos *partigiani* são, na maior parte do romance, hostis, provocando ou unicamente aprofundando a extrema solidão e o angustiante sofrimento de Pin.

Este trecho sintetiza a ambigüidade da existência dessa figura nem criança nem adulta que, conseqüentemente, ama e odeia as outras crianças e os outros adultos, perturbando-os mais e agradando-os menos em retribuição às muitas surras, aos inúmeros desrezos, à sensação de nojo por eles incitada e à ínfima consideração deles recebida:

Por vezes fazer uma brincadeira maldosa deixa um gosto amargo na boca, e Pin se vê sozinho a vagar pelos becos, e todos lhe gritam impropérios e o enxotam. É quando dá vontade de andar por aí com um bando de companheiros, companheiros a quem explicar onde é que as aranhas fazem seus ninhos, ou com quem lutar com

²³³ Ibid., p.78.

²³⁴ Ibid., p.79.

²³⁵ Ibid., p.81.

as varas de bambu, no fosso. Mas os garotos não gostam de Pin: é amigo dos adultos, Pin, sabe dizer aos adultos coisas que os fazem rir e ficar zangados, não é como eles, que não entendem nada quando os adultos falam. (...)

E a Pin só resta refugiar-se no mundo dos adultos, dos adultos que também lhe dão as costas, dos adultos que também são incompreensíveis e distantes para ele, do mesmo modo que para os outros garotos, mas dos quais é mais fácil zombar, com aquela vontade de mulheres e aquele medo de polícia, até que se cansam e começam a enchê-lo de sopapos.²³⁶

Além de Pin não conseguir fazer amizades em seu lugar de origem, no beco onde mora, com os rostos tão familiares que por ali circulam, ele nem mesmo recebe cuidados do único parente próximo, sua irmã mais velha, embora ele também não seja receptivo a qualquer demonstração de carinho. Órfão de mãe e abandonado pelo pai, tendo de se arranjar em um emprego de aprendiz de sapateiro, na oficina de Pietromagro, um patrão que está mais tempo na cadeia do que em liberdade, sem se identificar com aquele ofício nem demonstrando disposição a aprendê-lo, “Pin acaba se enrolando toda noite na sua caminha, abraçando seu próprio peito”²³⁷. O pequeno narrador que sabia entreter seus ouvintes e levá-los à emoção, que sabia imaginar todas as tramas convencionais já propostas pela literatura e pelo cinema de faroeste, acrescentando-lhes sua invenção aventureira, também aprende muito cedo que é preciso enfrentar coisas terríveis no mundo à sua volta, que insistem em entristecê-lo.

Exemplo disso é a cena vivida no acampamento de guerra, onde a Pin é atribuída a tarefa de enterrar o falcão Babeuf, ave de estimação do cozinheiro do bando Canhoto. O menino imagina, medroso pelo contato com aquele cadáver nas mãos, que o animal poderia, de repente, sair voando, e ele próprio, “como nos contos de fadas, ir atrás dele, andando por montanhas e planícies, até uma aldeia encantada onde todos são bons. Mas Pin depõe o falcão na fossa e faz a terra desabar em cima, com as costas da enxada”²³⁸. Sobressai apenas uma única sensação do triste episódio: “Pin é sozinho na terra. Debaiixo da terra, os mortos”²³⁹.

²³⁶ Ibid., p.34-5.

²³⁷ Ibid., p.41.

²³⁸ Ibid., p.160.

²³⁹ Ibid., p.160.

Desapegado voluntária ou involuntariamente das coisas e companhias, o pequeno narrador solitário não poderia esperar sequer um revés animador de seu destino graças à posse, ao segredo, ao bem que lhe era, desde os primeiros momentos até o fim do romance, mais caro, afinal “Agora Pin tem a pistola, mas tudo é igual: está sozinho no mundo, cada vez mais sozinho”²⁴⁰. Sua jornada, no entanto, quando percorrida com aquela pistola entre os dedos, transforma-o em um narrador mais atento e reflexivo em relação à origem das histórias e à própria linguagem, narrador a quem passa a ser destinada uma parábola de verdadeiro escritor, iniciada pelas habilidades táteis e pelos sentidos concretos, encerrada por experimentações mais mágicas.

O objeto que tanto temia ainda lhe põe medo após o roubo, mesmo longe do perigo de ser flagrado no delito, porque Pin precisava, nos primeiros instantes, ele próprio se convencer de que aquela era uma arma de verdade, de que “o cinturão é uma coisa concreta ao tato, não mágica”²⁴¹. Pesada para suas pequenas mãos, a pistola deveria ser motivo de orgulho e de comemoração pelo feito, conforme planejava seu possuidor, o qual, porém, no instante seguinte, dividido por emoções ambivalentes, esquece seus planos e fica “esperando que quando for procurá-la ela não esteja mais lá, que tenha sumido no calor de seu corpo”²⁴². A concretude da pistola, observada, apalpada, desvendada em detalhes serve como instrumento de análise de outros objetos ao redor, tal qual uma lente que permite enxergar um ângulo das coisas banais muito inusitado, visto que Pin, desejando mirá-las e tocá-las através da pistola, descobre algumas de suas “leis naturais”:

É uma coisa muito divertida: um sapato, um objeto tão conhecido, especialmente para ele [Pin], aprendiz de sapateiro, e uma pistola, um objeto tão misterioso, quase irreal; fazendo um objeto encontrar o outro, podemos fazer coisas que nunca imaginamos, podemos fazê-los representar histórias maravilhosas.²⁴³

Pin, na verdade, está tateando o próprio princípio da narratividade como combinação discreta de elementos mínimos, sapato e pistola equivalendo aos signos essenciais da formação dos remotos modelos de narrativa, das fábulas, que logo se

²⁴⁰ Ibid., p.182.

²⁴¹ Ibid., p.43.

²⁴² Ibid., p.44.

²⁴³ Ibid., p.44.

proliferam com as novas possibilidades descobertas por meio da aquisição do objeto primordial da escritura.

A começar pelas variadas maneiras com que o narrador poderia contar aos homens da taberna a surpresa da posse da pistola (“entrar correndo na taberna”, ou perguntar “Adivinham o que eu trouxe?”, ou ainda “entrar logo no assunto, e começar contando para eles a história de dez modos diferentes”²⁴⁴), a pistola de Pin possibilita entrar no universo das hipóteses. Algumas delas dizem respeito ao futuro dos animais que lhe estavam próximos, em sua mira, na mira, portanto, de um instrumento de perspectivas cognitivas humanas, formuladas em “Vai saber o que aconteceria se atirasse num sapo: talvez só restasse uma baba verde esguichada em algumas pedras”²⁴⁵ e em “deve ser um horror ser um bichinho, ou seja, ser verde e cagar em gotas, e ter sempre medo de que chegue um ser humano como ele”²⁴⁶.

Com o tempo, já na convivência dos *partigiani*, Pin adquire mais confiança para manipular pistolas, conseguindo participar com as próprias mãos da tarefa de desmontagem e limpeza das armas, após ser ensinado por Esperto, ao lado de quem “falando delas assim e estudando seu mecanismo, já não são instrumentos para matar, mas brinquedos esquisitos e encantados”²⁴⁷. Atingindo o campo simbólico, alheio à funcionalidade dos objetos, a pistola desmontada e estudada como mecanismo composto de diversas partes em correlação significa a complexa brincadeira jogada pelo escritor a cada vez que busca criar histórias para compreender o alvo à sua frente, separando e juntando seus elementos. Isso porque a sua aparência de crueldade não esconde por muito tempo, do olhar de Pin, os seus mistérios, menos temíveis, mais reconfortantes.

E Pin realmente decide brincar. Sem a necessidade de estar com sua pistola em punho e qualquer outro sapato sob os olhos, mas com a vontade de poder enriquecer ou renovar o uso constante de sua voz e o repertório de suas histórias e canções, ele joga com aquelas unidades primárias da expressão, muitas vezes desconhecidas e instigantes, as palavras. “Para Pin, as palavras novas sempre têm uma aura de mistério, como se aludissem

²⁴⁴ Ibid., p.45.

²⁴⁵ Ibid., p.48.

²⁴⁶ Ibid., p.49.

²⁴⁷ Ibid., p.124.

a algum fato obscuro e proibido. Um *gap*? O que será um *gap*?²⁴⁸. O único modo por ele encontrado para estar em contato com a novidade e dela tirar proveito é criar-lhe o seu próprio significado, zombando de quem não o conhece: “Vá perguntar para sua mãe o que é um *gap*! Diga: mãe, me dá um *gap* de presente? Diz isso a ela: vai ver que ela explica!”²⁴⁹ representa a vingança do mais sabido sobre o ingênuo garoto Battistino. Mas, com frequência, Pin também guarda os significados para si, em sua imaginação, e os relaciona com outros já familiares, como quando ouviu a palavra “comitê”, pensando, em seguida, que “o primeiro impulso seria procurar aquele homem, o que chamam de ‘comitê’, e lhe dar a pistola”, até torná-la nome próprio, “sabe-se lá onde estará Comitê”²⁵⁰, especificamente atribuído a “um sujeito magro, de impermeável claro”²⁵¹.

Depois dessa façanha, o jogador de palavras não pára mais, encontrando “Outra palavra misteriosa: *sim!* *gap!* Sabe-se lá quantas palavras assim há de haver: Pin gostaria de conhecer todas”²⁵²; bem como “*Sten*: está aí mais uma palavra misteriosa”²⁵³; assim, “Pin fica entusiasmado: pê-trinta-e-oito, que belo nome, pê-trinta-e-oito!”²⁵⁴, pois está diante de “Trotskista: mais uma palavra nova!”²⁵⁵

Enfim, não parece irrelevante que o lugar escolhido para o esconderijo de tão poderoso objeto, a pistola de Pin, roubada, conquistada, perdida e recuperada durante o romance de Calvino, seja justamente o lugar sagrado dos ninhos das aranhas, onde a fantasia inventiva e combinatória não teria limites, não sofreria mais abruptas interrupções, porque nesse espaço, explorado e bem-quisto exclusivamente por Pin, ele poderia ser aceito como líder, seu grande desejo, ou simplesmente aceito, de forma merecida, como ele era – uma figurinha retalhada por contradições existenciais dolorosas, mas profundamente mágica.

As últimas linhas do livro completam o final das desventuras de Pin como personagem sem psicologismo e sem ação e como narrador oral apartado de sua comunidade, ajudado apenas pelo sonho de brincar um pouco com as imagens e os fatos

²⁴⁸ Ibid., p.38. *Gap* é a sigla de Gruppi d’Azione Partigiana.

²⁴⁹ Ibid., p.39.

²⁵⁰ Ibid., p.48.

²⁵¹ Ibid., p.62.

²⁵² Ibid., p.63. *Sim*, esclarece a tradutora do livro, é a sigla de Servizio Informazioni Militari.

²⁵³ Ibid., p.74.

²⁵⁴ Ibid., p.75.

²⁵⁵ Ibid., p.90.

mais assustadores, o qual se realiza, ainda que efemeramente, por tato, olhos e precária abstração, durante instantes de descoberta da máquina de contar histórias, movida por aquelas palavras bizarras, com as quais se pode criar o que se quer. Ao fim do romance, Calvino define que “a pistola é mágica, é como uma vara de condão”²⁵⁶ trazendo finalmente para junto de Pin o seu único amigo de verdade, o combatente Primo, homenzarrão que preenche bem ao menos uma das ausências, a paternal, da vida do meio-menino meio-homem inteiro-amigo Pin.

Fecha-se o livro *A trilha dos ninhos de aranha* pelo início de uma história intelectual impulsionada pela literatura moderna que espelha, como uma de suas únicas possibilidades, o conhecimento de si mesma, o narrar suas próprias fantasias e convenções.

²⁵⁶ Ibid., p.182-3.

Última reflexão. Isso tudo é fábula

Encerrada esta pesquisa, já puderam ser conhecidos os objetivos, as expectativas e os resultados nela validados ao longo dos três capítulos, correspondentes às significações de fábula, que, como núcleo argumentativo que fez cumprir a finalidade do projeto, devem ser retomadas na conclusão com concisão e sistematicidade. Porém, antes que as fábulas trilhadas por Calvino sejam aqui recuperadas, pode-se deixar repercutirem as impressões, considerações e determinações gerais que participaram da construção deste pensamento sobre a obra do escritor.

Um aspecto fundamental a ser registrado é o forte impulso político do jovem Calvino na compreensão cultural e na proposição de uma literatura com um sólido projeto, com diretrizes morais, educacionais e artísticas amplamente embasadas nas necessidades do mundo não-escrito italiano dos anos 40 e 50. Muitos e muitos dos ensaios aqui discutidos se iniciavam com o cenário sociopolítico mais atual respaldando as reflexões suscitadas pela esfera literária com que Calvino se preocupava, como algum prolongado debate sobre determinada estética nos jornais da época, ou alguma análise sobre um autor específico pelo qual sentia predileção. Esses pressupostos todos de popularização da cultura, literatura revolucionária e intelectual como profissão ativa, por exemplo, não podiam faltar na análise dos textos de tão engajado ensaísta e ficcionista, principalmente ao se discutir um motivo central de sua obra que não era apenas mais bem entendido com o aporte contextual referido, mas justamente nascia e se desenvolvia no interior daqueles ideais. Foi assim que as fábulas surgiram, mencionadas em diversas passagens, implícitas em outras, como valor, como referência, como conceito particular do escritor durante anos de sua formação.

Fábulas que, pela razão de refletirem e significarem as convicções históricas de base da trajetória de Calvino, forjaram-se igualmente em meio aos abalos e às problematizações dos ideais de empenho, esperança e positividade da literatura, conduzindo ao segundo ponto importante dessa poética: a profunda consciência da crise do intelectual moderno sem nostalgia nem ingenuidade. Calvino não renunciou à crença no papel formador e indissolúvelmente realista do texto literário, na narrativa que só fantasia e diverte seus leitores porque assume a perspectiva da conscientização constante e não-traumática, mas Calvino também não negou que os modelos de romance das últimas décadas que o

antecediam precisavam ser repensados, refutados ou reformulados para atender aos desafios políticos, filosóficos e estéticos da segunda metade do século XX. O mesmo intelectual, portanto, que era considerado fabulista, aceitando, recusando e provocando tal imagem de si próprio, pensava em seu lugar na sociedade italiana sem fugir com seus personagens da realidade. As centenas de ensaios de Calvino lidos na pesquisa informavam sobre a fábula ao mesmo tempo em que reiteravam os significativos choques no binômio racionalidade-linguagem sofridos pela literatura e pela crítica literária na modernidade.

Observadas as importantes tensões que brotavam dos ensaios ora críticos, ora entusiastas, ora polêmicos, escritos por um intelectual comunista, militante, assim como extremamente argumentativo e auto-reflexivo, consciente na teorização e na ficção dos problemas modernos da arte narrativa, também merece ser mencionada neste panorama geral das questões que foram enfrentadas na leitura do material da pesquisa a complexidade da afluência ou até da interferência entre si das considerações de Calvino, que ainda experimentavam pensar e delinear estilos, precursores, relação com o público, valores morais e finalidades epistemológicas para sua obra em formação. O desejo de escrever romance, por exemplo, coexistia em diversos textos com a máxima fidelidade aos contos, a convicção na impossibilidade de o romance preservar sua relevância como gênero moderno e a confissão sobre a incapacidade pessoal de produzir um romance sequer; da mesma forma que mudavam as interpretações de Calvino sobre certos autores e oscilavam suas ponderações sobre o realismo, o autobiografismo, a densidade e o irrealismo de seus primeiros livros publicados, conforme os seus próprios interesses de editoria e o julgamento dos críticos.

Assim, a organização dos capítulos desta dissertação precisou dividir essa multiplicidade de fatores muitas vezes excludentes entre si em um conjunto mais facilmente apreensível e harmônico de questões, as quais, ao longo do percurso, após muitas releituras, pareceram estar designadas à compreensão pelo conceito *fábula*. Já que, agora, chega-se especificamente à discussão do movimento de significação das fábulas, que tentou corresponder ao movimento das definições que Calvino apresentava em sua poética, movimento jamais puramente teórico, classificatório ou científico, é possível esclarecer que o plano inicial da pesquisa era extrair e confrontar significações de fábula que estivessem em movimentação sincrônica nas dezenas dos textos de Calvino da sua primeira década

como narrador e crítico. Significações que funcionassem inseparavelmente umas das outras, sem estarem vinculadas por uma continuidade, ao contrário, estando unidas por um movimento comum dentro da poética do escritor. Conforme essas expectativas, que naturalmente foram se reconfigurando ao longo do processo de leitura e de escrita, as três significações de fábula distribuídas nos capítulos demonstraram possuir o complexo movimento de aproximação a conceitos relativamente correntes nos estudos literários, tais como gênero, estilo, personagem, narrador, ação, função literária, e, ao mesmo tempo, de repulsão, porque as fábulas em Calvino nunca coincidiam exatamente com esses conceitos. Esse complexo movimento também compreendeu a relação entre as fábulas construídas na dissertação e aquelas consolidadas pela crítica dedicada à obra do escritor e apresentadas aqui na Introdução, já que elas se assemelhavam diversas vezes, mas sempre de modo cauteloso, apresentando também ressalvas ou especificidades de significado que mais pareciam se contradizer umas às outras.

Porém, mesmo sem estarem dispostas em ordem hierárquica de valor ou relevância, as fábulas responderam a uma ordem de apresentação que tentou partir dos pressupostos históricos e literários mais gerais, ou mesmo geracionais, da narrativa italiana moderna, em direção à ficção particular de Calvino. Primeiramente, entenderam-se as tradições narrativas remodeladas ou refutadas dentro de um amplo projeto literário do qual Calvino fazia parte, através do seu envolvimento com duas linhas de força, a influência de escritores seus contemporâneos e de seus primeiros críticos e leitores, bem como a autocrítica de um escritor em formação. Em seguida, discutiu-se especificamente o projeto do livro inaugural de Calvino narrador, interpretado à luz e à sombra das percepções e concepções de poética já alcançadas.

No Capítulo I, a fábula foi entendida como as primeiras marcações identificadas por Cesare Pavese de um estilo literário constitutivo do romance de Calvino *A trilha dos ninhos de aranha*. Como visto, o livro tinha sido escrito junto às reflexões neo-realistas do autor, as quais proclamavam a urgência de uma nova narrativa italiana e configuravam o exercício ensaístico de Calvino como poética distante das tradições anteriores do hermetismo e do romance do século XIX.

Porém, o escritor nem sempre esteve seguro de que aquele estilo fabulista – que rapidamente se aderiu à sua imagem de escritor – parecia suficientemente afastado da

postura hermética de evasão do poeta (como realmente não pareceu aos críticos que sustentavam a presença da dicotomia fábula-realidade em sua obra). Assim como não esteve seguro de que o estilo fabulista estaria minimamente vinculado às habilidades de composição de um verdadeiro romance, qualquer que fosse, pois Calvino, apesar de não mais apostar na concretude psicológica dos personagens das histórias realistas do século anterior, gostaria de se sentir capaz de escrever romances.

Preocupado com tais indefinições, o escritor, finalmente, no ensaio ‘A medula do leão’ (1955), fez a fábula coincidir com suas expectativas de integrar o intelectual italiano na sociedade, e a literatura nas discussões da esfera histórica-política-social da modernidade, definindo essa fábula precisamente como modelo de narração dos destinos dos homens pressupostos como os protagonistas ativos para o cenário cultural daqueles anos 40 e 50.

No Capítulo II, percebida por alguns críticos e sugerida explicitamente pelo próprio Calvino, ressaltou-se a relação entre a fábula e a aventura. Só que, pelo confronto com diversos ensaios, foi possível especificar, novamente beirando um domínio limítrofe da ambivalência conceitual, que a aventura interessava ao escritor muito menos por suas tramas fantasiosas e outras características estruturais que poderiam compor o subgênero do romance de aventuras, e muito mais por sua potencialidade de inversão em desventura.

A desventura moderna, tal como concebida por Calvino, refere-se à vivência humana através da experiência e do conhecimento das passagens mais difíceis e negativas da travessia aventureira, para, ao fim, acreditar na prevalência do caráter positivo intrínseco à literatura. Foi também possível, assim, que Calvino elegesse Conrad, Tchekhov e Hemingway grandes realizadores dessa literatura na qual sutilmente a aventura se instaura pela lição última de confiança, de dignidade e de integração humana, em meio à imensidão assustadora do mundo.

E, finalmente, no Capítulo III, a importância da retomada da figura do sábio narrador oral, do centro das comunidades primitivas para a narrativa do século XX, foi o aspecto que sustentou o último significado de fábula. A literatura vista através de sua origem nas fábulas ganhou ênfase na introdução da coletânea de Calvino *Fábulas italianas* (1956), ao mesmo tempo em que remetia às motivações primeiras da ficção do escritor,

pois a *Trilha* já tinha respondido à vontade do narrar coletivo e anônimo do pós-guerra italiano.

Porém, a partir da conjunção dos ensaios de Calvino que contribuíram para essa significação de fábula, houve espaço para mais um constrangimento no universo do pensamento do escritor, agora imposto à ilusão de que a tradição narrativa do século XX preservaria suas raízes primitivas, comunitárias e pré-burguesas, já extintas (ou quase) com o fortalecimento do romance burguês, segundo Walter Benjamin. A dificuldade enfrentada por Calvino, ao estar mais próximo do que nos outros capítulos de fábulas textualmente concretas e com uma forma relativamente definida, quando da criação das *Fábulas*, foi fazer cooperar com a idéia do escritor mensageiro do povo (primeiro ponto da constituição moral da literatura) o desafio diverso da escritura moderna, a fim de apreender possibilidades da linearidade, do ritmo ligeiro e da imagem resultante dos máximos efeitos com os mínimos meios, postas em funcionamento pela fábula.

Por isso, a imagem privilegiada ao final do capítulo foi aquela do deslocamento irreversível do romance neo-realista com um protagonista evidente e heróico para o campo do jogo solitário e racionalizante da combinatória do narrar: a imagem de Pin. A leitura de alguns aspectos do romance *A trilha dos ninhos de aranha*, os quais pareceram relacionados com as concepções de poética do autor antes exploradas, pretendia mostrar que esse livro, especificamente a constituição e o funcionamento do personagem Pin, contribui de forma fundamental para a composição heterogênea dos argumentos tencionados por Calvino em suas resenhas. Isso porque Pin parece realmente potencializar as hipóteses e proposições de seu criador para o rumo da narrativa no mundo em crise, as quais encontram espaço dentro do livro em passagens auto-referenciais ou meta-literárias que discutem a oralidade constrangida do contar histórias nas comunidades locais, a descoberta de novas palavras e a experimentação com esses signos, a brutalidade do sentir-se só na cidade sitiada pela guerra que se tenta, a duras penas, entender.

Essas são reflexões trazidas por Pin, dividido ao meio entre personagem e narrador, criança e adulto, que não estão, de modo algum, em desacordo com a proposta historicista do jovem comunista Calvino, ao contrário, indicam que essa proposta permitiu ser construída sobre as bases da própria conceitualização mais e mais obsessiva do fazer

literário, compreendendo seus percalços e suas metas, da própria meta-narração que legitima a moralidade histórica intrínseca à tradição dos livros.

Finalmente, é preciso dizer que esta pesquisa, tentando lidar com as sutilezas do longo e variado caminho da prática reflexiva e narrativa de Calvino no embate com as fábulas, com *essas três fábulas* que fazem entender as diretrizes constantes da trajetória inicial do escritor, trabalhou sob a modulação de um olhar que não é o único possível para desvelar fábulas a partir dos muitos textos lidos, e talvez nem tenha sido capaz de abordar tantos questionamentos derivados direta ou indiretamente do problema da fábula quantos gostaria. Mas acredita-se que a decisão de olhar a obra de Calvino livrando-se das imposições semânticas estabelecidas pela crítica já consolidada e por bibliografia especializada em conceitos ou temas tradicionais da história literária, que gravitam ao redor do termo *fábula* sem a profundidade da leitura do escritor texto-a-texto, foi a proposta mais motivadora da pesquisa. Afinal, que definição dicionarizada de *fábula* teria compreendido esse universo semântico tão particular de um autor, delimitado em um decênio específico? O que se buscava, pelo treinamento desse olhar fábulas que vinham e iam, apareciam e sumiam nas reflexões de Calvino, era abranger e sistematizar, tanto quanto possível, importantes mecanismos do exercício crítico e poético do escritor, notadamente em sua prática interseccionada com a fábula, em seus valores do narrar fabulista mais intrínsecos e inegáveis.

Referências bibliográficas

1. Índice dos ensaios de *Saggi 1945-1985* citados em cada capítulo

a. Capítulo I

Parte	Página	Título do ensaio	Data
Primeira	9	Il midollo del leone	1955
Segunda	1057	<i>Foglio di via</i> di Franco Fortini	1946
	1170	Silvio Micheli, <i>Pane duro</i>	1946
	1176	Silvio Micheli, <i>Un figlio ella disse</i>	1947
	1194	Un romanzo sul serio (<i>Menzogna e sortilegio</i> di Elsa Morante)	1948
	1199	Pavese in tre libri	1946
	1209	<i>Il compagno</i>	1947
	1213	<i>Prima che il gallo canti</i>	1948
	1238	Lettera a Pratolini sul <i>Metello</i>	1956
	1257	<i>Rancore</i> di Stefano Terra	1946
	1260	Elio Vittorini, <i>Il garofano rosso</i>	1948
	1301	Brecht	1956
	1309	Aleksandr Fadeev, <i>La disfatta</i>	1947
	1339	Manniano all'incontrario	1955
	1476	Abbiamo vinto in molti	1947
	1480	Ingegneri e demolitori	1948
	1483	Saremo come Omero!	1948
	1492	La letteratura italiana sulla Resistenza	1949
	1507	Mancata fortuna del romanzo italiano	1953
	1512	Le sorti del romanzo	1956
1899	Gli amori difficili dei romanzi coi film	1954	
Terceira	2224	L'agio dei libri	1955
Quarta	2709	Questionario 1956	1956

b. Capítulo II

Parte	Página	Título do ensaio	Data
Segunda	796	I piccoli uomini di Anton Cechov	1954
	808	<i>La linea d'ombra</i> di Joseph Conrad	1947
	811	Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare	1949
	814	I capitani di Conrad	1954

1238	Lettera a Pratolini sul <i>Metello</i>	1956
1264	<i>Le donne di Messina</i>	1949
1312	Hemingway e noi	1954
1507	Mancata fortuna del romanzo italiano	1953
1748	L'avventura sottomarina	1953
1879	Charlot e i finti tonti	1948
1888	Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa	1953

c. Capítulo III

Parte	Página	Título do ensaio	Data
Segunda	967	<i>L'isola del tesoro</i> ha il suo segreto	1955
	1283	Sherwood Anderson scrittore artigiano	1947
	1541	Vladimir Ja. Propp, <i>Le radici storiche dei racconti di fate</i>	1949
	1544	<i>Le fiabe africane</i>	1955
Terceira	2131	Le capre ci guardano	1946
	2132	Soggezione di un cane	1946
	2133	Il marxismo spiegato ai gatti	1946
	2134	Da Esopo a Disney	1946

2. Textos de Italo Calvino

1951

Prefazione a Pavese 1951: XI-XXXIII.

1956

Nota, in Gobetti 1956: 11-13.

1980

Autobiografia di uno spettatore, in Fellini 1980: V-XXIV.

1990a

Seis propostas para o próximo milênio, São Paulo, Companhia das Letras.

1990b

Um eremita em Paris, Lisboa, Editorial Teorema.

1991

Romanzi e racconti I, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori.

1992a

Fábulas italianas, São Paulo, Companhia das Letras, 10ªed. 2002 [trad. Nilson Moulin]

1992b

Os amores difíceis, São Paulo, Companhia das Letras, 4ªed. 1994 [trad. Raquel Ramalhete]

1992c

Romanzi e racconti II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori.

1993a

Fiabe italiane, Milano, Mondadori

1993b

Por que ler os clássicos, São Paulo, Companhia das Letras, 9ªed. 2002.

1994a

Marcovaldo, São Paulo, Companhia das Letras

1994b

Romanzi e racconti III, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori.

1995

Saggi 1945-1985, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2v.

1996

Sulla fiaba, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori

1999a

La "settimana" a Bari e a Leche, in Antonicelli 1999: 65-75

1999b

Os nossos antepassados, São Paulo, Companhia das Letras, 2ªed. 2001 [trad. Nilson Moulin]

2000

Lettere 1940-1985, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori

2001

Um general na biblioteca, São Paulo, Companhia das Letras

2002a

Mundo scritto e mondo non scritto, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori

2002b

Presentazione, in *Prima che tu dica 'Pronto'*, Milano, Mondadori: V-VIII

2004a

A trilha dos ninhos de aranha, São Paulo, Companhia das Letras [trad. Roberta Barni]

2004b

Contos fantásticos do século XIX, São Paulo, Companhia das Letras

3. Textos sobre Italo Calvino

BARANELLI, L.; FERRERO, E.

1995 (a cura di) *Album Calvino*, Milano, Mondadori

BARBOSA, J. A.

1998 *As passagens obrigatórias de Italo Calvino*, «Cult», São Paulo, Bregantini: 10-12

BARENGHI, M.

2002 *Postfazione*. La forma dei desideri, in Calvino 2002a: 341-358

BELPOLITI, M.

1995 *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos

BERARDINELLI, A.

1999 *Calvino moralista* ou como permanecer são depois do fim do mundo, «Novos Estudos», n.54: 97-113 [trad. Maria Betânia Amoroso]

BERTONE, G.

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

BONSAVER, G.

1995 *Il mondo scritto*. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino, Torino, Tirrenia Stampatori

BONURA, G.

1972 *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia

CADIOLI, A.

2003 *Italo Calvino editore 'narratologo'*, in *Letterati editori*, Il Saggiatore: 165-193

CALABRESE, S.

1999 *Letteratura discreta: Italo Calvino*, in *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, Mondadori: 215-224

CALIFANO, M.B.

1993 *Uno spazio senza miti*. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino, Firenze, Le Lettere

- CAMON, F.
1973 *Italo Calvino*, in *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti
- CARLO, F. di.
1978 *Come leggere I nostri antenati di Italo Calvino*, Milano, Mursia
- CHIARELLI, S.
1999 *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino: uma alegoria contemporânea*, Caxias do Sul, EDUCS
- CITATI, P.
1972 *I racconti di Calvino*, in Caretti, L.; Luti, G., s/d: 745-748
- CLERICI, L; FALCETTO, B.
1994 (a cura di) *Calvino & il comico*, Milano, Marcos y Marcos
- D'ANGELI, C.
1995 *Italo Calvino narratore e teorico della letteratura*, «Paragone», XLVI, n.51/52: 58-75
- DEIDIER, R.
2004 *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio
- DINI, M.
1999 *Calvino critico. I percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*, Ancona, Transeuropa
- FALASCHI, G.
1972 *Italo Calvino*, «Belfagor», XXVII, n.5: 530-558
- FERRETTI, G. C.
1968 *Calvino: l'intelligenza del negativo*, in *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia: 177-186
1989 *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti
- FORTINI, F.
1987 *Tre come noi*, in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti: 215-217
- FRIGESSI, D.
1988 *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Bergamo, Pierluigi Lubrina
- GINZBURG, N.
2000 *O sol e a lua: recordando Italo Calvino*, «Ficções», Rio de Janeiro, 7 letras, n.5: 71-74
- GUGLIELMI, G.
1998 *Le "finzioni" di Italo Calvino*, in *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi: 154-173

LAVAGETTO, M.

1993 *Prefazione*, in *Calvino 1993*: XI-XLVII

MENGALDO, P. V.

1998 *Italo Calvino*, in *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri: 82-86

NAVA, G.

1987 *La geografia di Calvino*, «Paragone», XXXVIII, n.2: 21-39

1991 *Calvino e il fantastico*, «Paragone», XLII, n.30: 49-64

1994 *Calvino interprete di Borges*, «Paragone», XLV, n.45-6: 24-32

PATRIZI, G.

1996 *Il modello della Via Lattea: la metaletteratura di Calvino; Dal testo opaco: Calvino prefatore*, in *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori: 131-180

PEDULLÀ, W.

1993 *Il dibattito. La Resistenza di Fenoglio e di Calvino*, in *Le caramelle di Musil*, Milano, Pizzoli: 141-144

PERRELLA, S.

1999 *Calvino*, Roma-Bari, Laterza

PESSOA NETO, A.

1997 *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*, Goiânia, Editora UFG

PONTI, A.

1994 *Come leggere Il sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, Milano, Mursia

ROSA, A. A.

1997 *"Lezione americane" di Italo Calvino*, in *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del Tempo*, Torino, Einaudi: 753-795

STAROBINSKI, J.

1991 *Prefazione*, in *Calvino 1991*, tomo I: XI-XXXIII

WEAVER, W.; PETTIGREW, D.

2003 (a cura di) *Uno scrittore pomeridiano. Intervista sull'arte della narrativa*, Roma, Minimum Fax

4. Bibliografia geral

ABATI, V.

2003 (a cura di) *Franco Fortini. Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Torino, Bollati Boringhieri

ANTONICELLI, F.

1999 *Finibusterre*, Nardo, Besa

BASSANI, G.

2002 *Óculos de ouro*, São Paulo, Berlendis & Vertecchia

BENJAMIN, W.

1985 *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, in *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política, São Paulo, Brasiliense: 197-221

CARETTI, L.; LUTI, L.

s/d *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*. Il Novecento, Milano, Mursia

CECHI, E.; SAPEGNO, N.

1966 *Storia della letteratura italiana*. Il Novecento, Milano, Garzanti

FALCETTO, B.

1992 *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia

FELLINI, F.

1980 *Fare un film*, Torino, Einaudi, rist.1993.

FENOGLIO, B.

1968 *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi

2001 *Uma questão pessoal*, São Paulo, Berlendis & Vertecchia

FERRONI, G.

1991 *Storia della letteratura italiana*. Il Novecento, Milano, Einaudi

FRYE, N.

1973 *Anatomia da crítica*, São Paulo, Cultrix

GINZBURG, N.

2003 *Família*, Rio de Janeiro, José Olympio

GOBETTI, A.

1956 *Diario partigiano*, Torino, Einaudi, rist. 1996: 11-13.

GORKI, M.

1985 *Contos*, Rio de Janeiro, Philobiblion [seleção, tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman]

GUGLIELMI, G.

1986 *La prosa italiana del Novecento*. Umorismo, Metafisica, Grottesco, Torino, Einaudi

HESSE, H.

1977 *O livro das fábulas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira

LEVI, P.

2002 *O último Natal de guerra*, São Paulo, Berlendis & Vertecchia

MANN, T.

1988 *Ensaio*, São Paulo, Perspectiva [seleção de Anatol Rosenfeld]

1991 *A montanha mágica*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira

2000 *Morte em Veneza; Tonio Kröger*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira

MARCHESE, A.

1987 *L'officina del racconto*. Semiotica della narratività, Milano, Mondadori

MEIJER, P. de; TARTARO, A.; ROSA, A. A.

1997 *La narrativa italiana dalle Origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi

MORANTE, E.

1988 *Menzogna e sortilegio*, in *Opere I*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori: 3-943

MORETTI, F.

2001 *Il romanzo*. v.II (Le forme), Torino, Einaudi

PAVESE, C.

1951 *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi

2001 *Diálogos com Leucó*, São Paulo, Cosac & Naify

PETRONIO, G.

1994 *Racconto del Novecento letterario in Italia*, v.II (1940-1990), Roma-Bari, Laterza

PROPP, V.

1928 *As transformações dos contos fantásticos*, in Todorov 1989: 109-137

RICOEUR, P.

1995 *Tempo e narrativa II*, Campinas, Papirus

ROSA, A. A.

1988 *Scrittori e popolo*. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea, Torino, Einaudi

ROSA, J. G.

1984 *Uma história de amor*, in *Manuelzão e Miguilim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 143-258

SAER, J. J.

1997 *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel

1999 *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral

SPAGNOLETTI, G.

1994 *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton

SQUAROTTI, G. B.

1989 (org) *Literatura italiana*. Linhas, problemas, autores, São Paulo, Nova Stella – Instituto Cultural Italo-Brasileiro - EDUSP

TELLINI, G.

1998 *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori

TESTA, E.

1997 *Lo stile semplice*. Discorso e romanzo, Torino, Einaudi

TODOROV, T.

1979 *As estruturas narrativas*, São Paulo, Perspectiva

1989 (org) *Teoria da Literatura – II*. Textos dos formalistas russos, Rio de Janeiro, Edições 70

VIANA, M. G.

1942 *Ensaio preambular*, in *Fabulario*, Porto, Educação Nacional Ltda: 5-100

VITTORINI, E.

1977 *Gli anni del Politecnico*. Lettere 1945-1951, Torino, Einaudi

S/a

1945 *Novo dicionário da fábula*, Lisboa, Diário do Porto

Anexos

1. Resenha de Cesare Pavese, ‘A trilha dos ninhos de aranha’ (“Il sentiero dei nidi di ragno”, 1947)

Com 23 anos de idade, Italo Calvino já sabe que, para narrar, não é necessário “criar personagens”, mas sim transformar os fatos em palavras. Ele sabe disso de um modo que parece alegre, zombeteiro, infantil. As palavras não lhe dão medo, mas nem por isso lhe despertam tanto interesse. Desde que tenham um sentido, desde que sirvam para alguma coisa, ele diz, esmiúça, até atira longe as palavras, assim como se atiram gravetos na fogueira, mas o que importa é a chama, o calor, a panela. Hoje, não existem mais escritores que constroem grandes personagens como se fazia no passado. O mundo mudou. Coitadinho de quem ficou como os nossos avós. Mas coitado mesmo, desgraçado de quem, junto com os grandes personagens “que pareciam concorrer com o estado civil”, abandonou também os fatos, as coisas de carne e sangue, e está queimando incensos de palavras em sabe-se lá que capela particular.

Calvino nasceu para narrar em meio à guerra civil. Esses foram os seus fatos, as coisas que transformou em palavras. Se afirmarmos que o livro *A trilha dos ninhos de aranha* (Einaudi, 1947), perdedor no concurso Mondadori e vencedor no concurso Riccione, é o mais belo conto sobre a experiência *partigiana* que tivemos até agora, ninguém ficará muito convencido. Não se escreveram outros. Diremos então que a astúcia de Calvino, esquilo da pena, foi esta, de se empoleirar sobre as plantas, mais por brincadeira do que por medo, e observar a vida *partigiana* como uma fábula de bosque, clamorosa, variada, “diferente”.

Um menino do beco, desbocado e inocente, esfarrapado e maldoso, irmão de uma prostituta e provocador de todos os ingênuos de passagem, fica inimigo dos alemães e rouba a pistola de um marinheiro que estava no quarto com a irmã. Tudo começa desse ponto. Pin, que zomba dos adultos, quer guardar consigo a pistola e a esconde entre os “ninhos de aranha”, um lugar que só ele conhece. Os alemães o interrogam e o metem na prisão (uma grande casa de campo dentro de um bosque). Ele foge com o *partigiano* comunista Lobo Vermelho, encontra o *partigiano* solitário Primo, indo juntos ao campo do destacamento entre as montanhas, onde Pin conhece os tipos mais estranhos, todos estropiados e desmiolados – o destacamento é especialmente composto por eles – inclusive o comandante Esperto, que é apático e fica esperando alguém que o salve ou mate. Tem também o falcão Babeuf, a mulher do cozinheiro trotskista, os quatro irmãos calabreses. Esperto se engraça com a mulher do cozinheiro, mas acontece uma desgraça, o feno pega fogo, e todos precisam se deslocar. Chegam do comando da brigada os investigadores, o comandante Ferriera e o comissário Kim. Contudo, inicia-se a operação de ataque e todos correm para combater, com exceção do Esperto, que não se interessa e fica, sob os olhares de Pin, fazendo amor na manhã deserta. Os *partigiani* esvaziam a zona, Esperto é chamado ao comando para prestar esclarecimentos sem suas armas, Pin escapa de novo pela planície até os seus ninhos de aranha, de onde, entretanto, Pele, um *partigiano* traidor, roubou-lhe a pistola marinheira. Mas Pin a reencontra com sua irmã, bate boca com ela e, à noite,

encontrando de novo Primo, o inimigo das mulheres, vai papeando com ele embora, sob um brilho de vaga-lumes.

Essa história tem um sabor ariostesco. Mas o Ariosto dos nossos tempos se chama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e se traveste prontamente de menino. O puro e ávido abandono ao perseguir acontecimentos e catástrofes, espetáculos e rostos conhecidos – que mostrarão a careta ou o sorriso previsíveis, que serão máscaras tão fiéis à própria natureza a ponto de nos deixar constantemente maravilhados – ou a pura e complicada ingenuidade dos poemas só se pode revelar em nossos dias dentro de um coração de menino. Não importa se o menino de Calvino fala “puta” e sabe o que diz, berra canções de bordel e poderia até matar alguém. Não há lei nem mãe, o que há é a guerra, as pessoas se matam e nada disso é culpa de Pin. Calvino narra fatos, e esses fatos têm raízes, consistência, são nódulos de carne e de sangue. Para lhes remover, mesmo que com doces palavras, espirra o sangue, abre-se a ferida, sente-se o fedor de um mundo em gangrena. Alguém poderá dizer tudo isso, mas ainda não é isso que conta. Malgrado o beco, malgrado os indícios de barulho e de excreções, a jornada de Pin contém uma grande pureza; desajeitada, desbocada, maligna no seu transcorrer, é toda fresca, ousada nas descobertas, nos gestos, na honra, justamente como a jornada de um Astolfo e de um Jim Hawkins.

Assim se esclarece o que dizíamos no início. Pena se Calvino tivesse feito personagens. Um instinto certo lhe fez reduzir as suas figuras, não diremos iguais às caricaturas, porque pode soar ofensivo, mas a máscaras, a “articulações”, a fantoches. Todos têm um tique, na *Trilha*. Todos têm um rosto preciso, como tantos soldadinhos em folhas diversas de papel. Não fazem um gesto que não seja visto com nitidez, com palavra densa e também reduzida, exatamente como no mundo cavalheiresco, no qual o gesto é tudo, mas também se perde entre muitos outros. Ler a *Trilha* parece olhar certos contornos de colina a uma grande distância, depois de um dia de vento, quando é possível distinguir os precisos e numerosos troncos, arbustos, quadrados nítidos das casas. Essas páginas dão a constante sensação de ar livre, de campo, de vista segura, de mundo de Deus. Até as brigadas negras, as terríveis brigadas negras, são vistas assim pelo esquilo Pin: “Negros, ossudos, com as caras azuladas e os bigodes de rato”. Alguém já criou melhor definição do que essa?

Também o capítulo IX, no qual Calvino põe em cena os verdadeiros “adultos”, o comissário e o comandante, mantém-se sob esse olhar sarcástico. É com ele que se faz a crítica às formações das tropas, que se interpreta a guerra civil, que se fala de história e de resgate humano. Mas a voz que fala, do jovem Kim com a *sten* no braço, a “pequena arma que parece uma muleta quebrada”, é ainda a voz de fábula de quem fantasia “como fazia quando criança” e cantarola baixinho repetindo “A, b, c”, “Sal e cigarros, comissário” e “Kim... quem é Kim?”.

A conclusão é só uma: transformar fatos em palavras não significa ceder à retórica dos fatos, nem cantar o belo canto, significa pôr nas palavras toda a vida que se respira neste mundo, comprimindo-a e martelando-a. A página não deve ser uma cópia da vida, seria no mínimo inútil. Deve valer a vida, isso sim, deve ser um fato entre os fatos, uma criatura em meio às outras. Parece-nos que, graças a essa primeira vez, Calvino atingiu completamente esse mérito.

2. Ensaio de Italo Calvino, ‘A medula do leão’ (“Il midollo del leone”, 1955)

A MEDULA DO LEÃO

Conferência lida em Florença, em 17 de fevereiro de 1955, para a seção florentina do “Pen Club”, sob o convite de Anna Banti; repetida em seguida em várias cidades italianas. Publicada em “Paragone”, n. 66, junho de 1955.

1. Fala-se freqüentemente do problema do personagem na nossa literatura de hoje: personagem positivo ou negativo, novo ou velho. É uma discussão que, se a alguns pode parecer ociosa, sempre motiva aqueles que, ao contrário, não separam seus interesses literários da complexa rede de ligações entre os vários interesses humanos. Porque, entre as possibilidades que se abrem à literatura de agir sobre a história, esta é a mais propriamente sua, talvez a única que não seja ilusória: compreender a que tipo de homem essa história com seu múltiplo, contraditório fluxo, está preparando o campo de batalha, e lhe ditar a sensibilidade, o impulso moral, o peso da palavra, o modo como esse homem deve estar atento ao mundo; enfim, aquelas coisas que só a poesia – e não, por exemplo, a filosofia ou a política – pode ensinar.

É claro que esse tipo de homem que uma obra ou toda uma época literária pressupõe, subentende, ou melhor, propõe, inventa, pode inclusive não ser um daqueles personagens esféricos característicos do romance ou do teatro, e viver, da mesma forma e talvez sobretudo, naquela presença moral, naquele protagonista não menos particular que as poesias líricas ou as prosas dos moralistas também possuem, aquele verdadeiro protagonista que, até mesmo em muitos romancistas, a começar pelo Manzoni e pelo Verga maior, não se identifica com nenhum dos personagens.

Antes, então, de perguntarmos se existiriam e quais seriam os personagens característicos da literatura italiana de hoje, devemos começar a nos perguntar se existiria e qual seria um verdadeiro protagonista, um tipo de homem que essa literatura, mesmo implicitamente, pudesse pressupor ou propor.

2. A dificuldade para responder a essa pergunta é a mesma com que nos deparamos toda vez que apresentamos um problema geral sobre a literatura italiana de hoje, um julgamento sobre sua situação, uma previsão sobre sua linha de desenvolvimento. Esta fase literária que muitos conhecem pelo emblema aproximativo de “neo-realismo” e que, de qualquer modo, é caracterizada por uma retomada de interesses em sentido realista e por um predomínio – em quantidade e ressonância – da narrativa sobre outros meios de expressão, parece que recusa se deixar simbolizar e reassumir uma fisionomia moral típica, um preciso caráter humano.

E não é verdade que tenha sido sobretudo do século XIX romântico a atitude de se exprimir em caracterizações completas de homens e mulheres, com a aura do herói ou a volubilidade do “filho do século”, e que agora, depois dos últimos descendentes da geração

romântica, como “o homem dannunziano” ou “o homem crepuscular”, a história literária se recusa a ser lida nesse sentido. Porque mesmo a literatura do passado recente, aquela hermética, mais do que outras desprovida de pessoas, uma literatura de paisagens, de objetos, de sombrios estados de ânimo, uma literatura *da ausência*, como foi dito, até mesmo essa propunha uma imagem de homem bem caracterizada (ainda que fosse negativamente caracterizada, conforme um verso famoso) e ligada (ainda que negativamente) aos tempos. O “homem hermético”, o homem que não se deixa subjugar por outras razões que não sejam aquelas dos seus mínimos estremecimentos sentidos até os ossos, que descobre a sua verdade sempre à margem do que atrapalha a cena, esse homem avaro de sensações e sentimentos, mas sem outra concretude além deles, esse homem sem sustentação, protegido por uma áspera concha de silício ou escorregadio como uma enguia, esse homem, que parecia propositalmente construído para atravessar tempos desafortunados e realidades não-familiares com um mínimo de contaminação e um mínimo de risco, foi certamente um caso típico de proposta da literatura para resolver os problemas das relações do homem com o seu tempo, em uma oposição à história, que o juízo atual nos revela mais complexa do que parecia, ambivalente.

3. Devemos dizer que o “homem hermético” é o último verdadeiro personagem que a literatura italiana soube exprimir? Certamente não seria difícil descobrir sua presença no centro das experiências dos mestres da nova narrativa, principalmente nas obras pelas quais se buscou o abandono do clima hermético em direção às novas poéticas realistas.

O abstrato furor de Silvestro de *Conversazione in Sicilia* é o mesmo do homem que sente a tragédia da história, mas pode se mover apenas em sua margem, participar dela apenas liricamente; assim como não está mais integrado à realidade histórica o *Enne Due* (N2) de *Uomini e no*, mesmo quando maneja bombas e frequenta reuniões.

E Pavese, que por uma questão de polêmica anti-hermética escreveu poematos com operários, barqueiros e bêbados, não nos deixa esquecer jamais que o protagonista não é o operário ou o barqueiro ou o bêbado, mas o homem que está ali, olhando em diagonal da mesa no lado oposto da taverna, e que queria ser como eles, mas não sabe. É o confinado Stefano, é o professor Corrado de *Prima che il gallo canti*, o homem que sabe ser necessário ficar à margem para ler a história que os outros vivem, com os olhos meta-históricos do poeta intelectual.

E, assim, naquilo que definiremos como filão florentino ou toscano da nossa nova narrativa, não é tanto a minuciosa anotação realista que conta de fato, quanto a interposição da memória ou da nostalgia com que ela é filtrada, a sutil amargura da precariedade de uma posse ou de uma relação: é sempre o homem hermético, apenas mais cordial, com inquietudes mais discretas do que aquelas de Vittorini e de Pavese, que domina o quadro.

Não falamos ainda do escritor que, antes de todos esses, começou a escrever romances e que, mais do que qualquer outro, caminhou visivelmente em direção a uma representação típica dos homens de seu tempo: quero dizer, Moravia. Mas, como não aproximar, também nele, a não-participação moral dos seus protagonistas, a sua careta de habitual e entediado desgosto, aceito como um dado intransponível, enfim, como não aproximá-la do tema que é próprio de toda a sua geração literária: justamente o tema da não-adesão, da relação negativa com o mundo?

A narrativa italiana contemporânea nasceu, portanto, sob o signo de uma integração ausente: de um lado, o protagonista lírico-intelectual-autobiográfico; de outro, a realidade social popular ou burguesa, metropolitana ou agrícola-ancestral. As tentativas de *Bildung-*

roman político, as histórias dos aprendizados conspirativos ou *partigiani* de um protagonista lírico-intelectual em contato com o proletariado, que se multiplicaram nos primeiros anos depois da Liberação, pareceram a via mais natural para testemunhar a Resistência, mas não conseguiram representar com tom de verdade nem o tormento interior dos protagonistas, nem aquele épico e coletivo do povo.

4. Houve também quem, ainda sendo literato da cabeça aos pés, não sentiu, no entanto, complexos de inferioridade frente à história, mas esteve seguro de ser ele o responsável por nutri-la e enriquecê-la com a própria fantasia e cultura. É o caso de Carlo Levi, por quem a dissensão entre o eu-intelectual e a descoberta da realidade italiana, entre mundo literário e mundo real, é enfrentada com a euforia de quem considera a sua interpretação e transfiguração simbólica como a chave segura da realidade. Assim, mesmo no drama da perda da ilusão dos intelectuais de poder governar a realidade italiana, que Carlo Levi representou no *Orologio*, descrevendo a queda do governo Parri, o autor acaba encerrando seu balanço com saldo ativo, porque a verdade pertence ao domínio da fantasia, mesmo se for desmentida pela política real. Mas é claro que os termos da dissensão não mudaram, ainda que exista aqui, no lugar do costumeiro eu-intelectual atormentado e desajeitado, um intelectual feliz por ser o que é e que se move com toda desenvoltura no mundo popular e naquele da política militante.

Não é por acaso que o jovem mais estimado por Carlo Levi e que mais soube aprender com ele, Rocco Scotellaro, tivesse essa agilidade extraordinária entre os escritores e poetas italianos de se realizar concretamente, e não decorativamente, na vida política; fosse prefeito, mesmo que por poucos anos, da sua cidade, não tivesse problemas de comunicação com o povo, de ruptura devido ao isolamento, já que, em meio à sua gente, sentia-se perfeitamente bem, realizava a si mesmo falando com seu povo e fazendo-o falar. Mas, também para ele, o tema verdadeiro da sua poesia e da sua narrativa é o fracasso no terreno político-prático e a compensação no plano da transfiguração lírica. Assim, o belo romance que deixou incompleto, *L'uva puttarella*, é justamente a história de suas renúncias como prefeito, a reclusão no vinhedo do pai e a reflexão sobre sua vida; por isso, Carlo Levi pode muito bem afirmar que esse livro apresenta o mesmo esquema e significado de *Orologio*.

5. Se, na França, a narrativa ainda enfrenta as discussões entre intelectuais, a sua participação na direção dos movimentos históricos, e consegue impor à atenção geral a problemática dos seus “mandarins”, a Itália, que nunca conheceu o *Intelligenzen-roman*, o romance que fala de escritores e artistas e de suas discussões e idéias, à maneira de Mann ou de Huxley, possui, ao contrário, uma literatura que se ressentia consciente ou inconscientemente da precária condição do intelectual na sociedade de hoje. Poderia ser dito que, na Itália, o fato de ser um intelectual seja sentido como um infortúnio, como uma condição negativa sem solução, que nem mesmo inspira alegorias potentes como aquelas de Kafka ou de Joyce, mas insiste em uma corrosão surda e limitada. Pensamos na Rússia de Dostoiévski e de Tchekov, mas naquele tempo o intelectual era explicitamente representado enquanto tal, com toda a bagagem de suas idéias. Talvez Lukács, que tanto se preocupa com a “fisionomia intelectual do personagem”, não demonstrará interesse por uma literatura tão pouco caracterizada nesse sentido, mas ela constituiria certamente um campo muito rico para pesquisas como as suas.

6. Nós, com medo, pode-se dizer, congênito de cair em esquematizações sociológicas, não nos aventuraremos por esse terreno. A não ser para observar de relance que as poucas exceções a essa recusa de representar, não digo a cultura, mas apenas a inteligência, que os poucos exemplos de determinação intelectual, moral ou de ação nós os encontramos nos personagens femininos de alguns escritores nossos, e os encontramos com muita frequência, ora realizados poeticamente, ora só no plano das intenções, nos livros das escritoras.

O personagem, sem dúvida, mais belo de um escritor que não acreditava nos personagens, Pavese, é aquela Clelia de *Tra donne sole* (em *Bella estate*), que vem empreender um negócio de moda em Turim, aquela mulher trabalhadora, auto-suficiente, amarga, esperta, ainda curiosa e complacente dos vícios e do valor da sociedade que a circunda, mas encouraçada por dentro como quem se fez sozinha, a patroa que sabe reconhecer um homem de valor em Beccuccio, o pintor, e o leva consigo ao jantar e à cama uma única noite e depois basta, porque sabe que um relacionamento assim simples e honesto é o máximo que se pode ter sem acabar estragando tudo; essa Clelia que pode parecer fria e egoísta, mas cujo coração, no entanto, preocupa-se com Rosetta, a juventude e a pureza de coração em um mundo que contamina e devasta tudo. Pavese, que, em função daquela sua triste violência autodestrutiva, costumava oferecer imagens limitativas e falseadas de si mesmo (até àquelas cruéis de seu diário), certamente nunca soube se exprimir em um personagem autobiográfico tão completo (*Clelia c'est moi!*), tão positivo e tão pavesiano quanto nessa figura de mulher. Em nenhum outro personagem exceto Clelia, Pavese soube nos falar daquele que era o elemento fundamental de sua vida, a sua verdadeira âncora de salvação: o trabalho, o seu extraordinário, persistente, devorante amor pelo trabalho (a outra face do diário), a sua desdenhosa confiança de trabalhador experiente e incansável, o seu realizar a si mesmo tanto na criação individual quanto na participação em um processo produtivo.

Mas esse personagem positivo nascido quase à revelia, em um conto que não podemos dizer que amamos, sob aquelas feições femininas não descritas que imaginamos com esforço, em que se esconde o comportamento seco, rude, duro do autor, se tem em si algo novo, é especialmente para reforçar os termos do nosso discurso. Que outro significado tem afirmar que, para criar um personagem inteiro, e não apenas empastado de lirismo, é preciso imaginá-lo em uma figura de mulher, senão uma nova prova de que a figura tradicional do intelectual fracassou, e o encontro do poeta com a realidade, proposto pela geração crescida no clima do hermetismo, revelou o seu caráter voluntarioso e não resultou em uma integração, mas sim em uma derrota?

7. Quase como confirmação desse duro veredicto, vê-se que nos narradores da geração mais jovem o personagem do eu-lírico-intelectual não existe mais, parece ter sido drasticamente abolido. O mundo real, o mundo dos "outros", vem em primeiro plano, mas quase nunca é um mundo interpretado, estudado de modo a definir suas diretrizes, suas linhas de movimento, não é um mundo refletido por uma experiência racional, mas um mundo precedente à consciência, bruto, aceito na sua totalidade sem inventário, ora com a exaltação de uma violenta carga afetiva, ora com a passividade de quem só consegue registrar objetivamente. Não é que o eu não exista nos jovens narradores, mas é um eu que se resguarda de formular pensamentos, de mostrar outros interesses além daqueles elementares, pouco mais que fisiológicos, de participar daquilo que acontece sob seus olhos

junto a algo que pareça um juízo moral: o ponto de vista do narrador quer se posicionar o mais distante possível de um ponto de vista intelectualístico.

Nesse clima, Vittorini anuncia nas “orelhas” de seus livros a cruzada pelo triunfo do vitalismo virgem e irreflexivo, da espontaneidade não contaminada por bloqueios culturais, do testemunho ainda quente de vida: poética que tem sua história bem definida na literatura do último meio século, e que parece especialmente feita para exprimir o aniquilamento do poeta, do homem, frente à dominação das coisas. Mas essa rendição à vitalidade e à incultura não é somente um postulado crítico de Vittorini: é alguma coisa que está no ar, um atual mal do século que inunda as cartas dos jovens, editadas e inéditas. E se vemos os novos protagonistas se moverem entre carnificinas, estupros e atrozes histórias de miséria, e também eles terem uma oportunidade de rachar cabeças, abrir peitos ou pedir esmola, sempre com uniforme e tranqüila obtusidade de jovens brutos, não nos impressionamos, sabemos que se trata do extremo travestimento do protagonista lírico-intelectual, a quem não resta agora outra alternativa senão a anulação de si mesmo.

8. Porém, é necessário observar que nem toda narrativa que aponta para uma representação objetiva do mundo popular e uma linguagem nutrida de contribuições dialetais está inscrita na poética da feliz ignorância. Há uma outra poética que opera com os mesmos instrumentos, e é aquela da refinada astúcia, baseada na saborosa utilização do material lingüístico popular, no *pastiche* estilístico coloquial, no revigoramento – através de um vocabulário denso e carregado – dos meios de expressão já extenuados. Mas talvez essas duas poéticas não sejam opostas como parecem: porque ambas pressupõem uma sensibilidade educada, um gosto ou até uma complacência pelo primitivo: por parte do escritor – na poética da refinada astúcia – ou do leitor – naquela da feliz ignorância. Circulam abundantemente textos exemplares das duas, como um jogo de piscadelas recíprocas, de truques lançados pelo escritor refinado às costas do leitor ingênuo, apresentando-lhe uma obra que parece grosseira mas não é, ou lançados pelo leitor refinado às costas do escritor grosseiro, experimentando em sua obra algo que este nem sabia poder exprimir. Assim, nessas ambíguas operações criativas e críticas, perpetua-se a antítese entre os dois termos: consciência intelectual e mundo popular, e mais do que nunca a consciência intelectual adere ao mundo popular como a algo contraposto e estranho, propriamente por aceitá-lo como um sugestivo espetáculo, por usufruir de suas tintas ásperas e movimentadas, e por investigar suas elegâncias escondidas.

9. Da mesma forma, a retomada da poesia dialetal e o experimento de uma narrativa também em dialeto podem ser postos sob o emblema de um ou de outro desses comportamentos de gosto: mas nascem – acreditamos nós – não como movimentos necessários, mas como sinais de involução e cansaço. A língua literária deve sim continuamente estar atenta aos dialetos populares, nutrir-se e renovar-se neles, mas não deve se anular, nem imitá-los como brincadeira. O escritor deve poder dizer mais coisas do que aquelas que normalmente dizem os homens do seu tempo: deve construir uma língua a mais complexa e funcional possível para seu próprio tempo: não fotografar com condescendência os dialetos, que são sim plenos de sabor, vigor e sabedoria, mas também de ofensas toleradas, de limitações impostas, de hábitos dos quais não se sabe escapar.

10. Mas a retomada dialetal deve ser considerada também no quadro mais complexo da retomada do regionalismo. O verismo regional, que possuía um claro sentido histórico nos

anos após a Unidade da Itália, como tomada de consciência das realidades tão diversas e incomunicáveis da nova nação, recebeu um novo impulso, e também esse bem motivado, quando – depois dos muitos anos em que o fascismo tinha mantido a Itália inobservável e inacessível – sentiu-se a necessidade de uma descoberta minuciosa e profunda do nosso país. O instrumento que teria sido mais idôneo para satisfazer esta nova exigência, isto é, uma literatura do tipo ensaístico e problemático, na qual o escritor voltasse, como tantos dos nossos antepassados, a ser pensador da história e da política, foi negligenciado – depois do tão afortunado caso exemplar de *Cristo si é fermato a Eboli* – a favor de um quase exclusivo direcionamento das energias ao romance e ao conto. Mas também esse primado da narrativa, essa criação fantástica de estabelecimento tão complexo como o romance realista, só pode nascer de um terreno bem arado de idéias. E, antes de tantos romances de enredos regionais e sociais, seriam úteis a nós livros de interpretação e reflexão sobre países, costumes, instituições e problemas. Hoje, ao contrário, é ao romance e ao conto que vem imputada a tarefa de representar a “verdadeira face” desta ou daquela localidade geográfica. E é uma exigência equivocada, porque o romance vive na dimensão da história, não da geografia. O verdadeiro tema de um romance deverá ser uma definição do nosso tempo, não de Nápoles ou de Florença; deverá ser uma imagem que nos esclareça a nossa inserção no mundo. Os lugares, os lugares tanto mais precisos e amados quanto possível, são necessários ao escritor como formas concretas daquilo que na história se move ou sobre as quais a história transcorre, mas não podemos colocar, como conteúdo do romance, esses lugares, os costumes locais, e a “verdadeira face” desta ou daquela cidade ou população. É ao “fazer história” que deve se direcionar o escritor, sempre partindo da realidade do lugar que mais ama e conhece: e a história, foi-nos ensinado, é sempre história contemporânea, é intervenção ativa na história futura.

Seria possível retrucar que, direcionado à vertente descritiva geografico-sociológica, não há verdadeiramente ninguém: os escritores mais enraizados nos seus lugares buscam na expressão de um sentimento, de um ritmo de vida, aquilo que é o secreto acento autóctone. Mas, exatamente nesse excesso de comoção, nessa necessidade de excitação nostálgica, está a primeira verdadeira recusa da história: não é a comoção, não é o impulso afetivo o melhor estado para compreender o mundo de hoje: assim ficamos ainda no vitalismo romântico, na vaga mística coral. Às buscas de um deus desconhecido no confuso ritmo das cidades novas e antigas, preferimos a busca de algum avaro princípio de verdade no ritmo bem mais regularizado e linear de uma existência, de uma aventura, de um amor, sobre um fundo que esteja atrás dos personagens, que não se sobreponha, e que, precisamente por ficar atrás, ficar à margem, com poucos signos, adquira verdade e evidência.

11. Essas poéticas que acabamos de resumir e que tendem a uma objetividade sem intervenções de ordem racional, sem pretensão de julgar, demonstrar, significar, são defendidas por alguns como afirmações de um desejo de honestidade superior, de um *nolite iudicare*, como defesa dos perigos de um empenho que predetermine a postura do escritor frente aos fatos, como polêmica contra o voluntarismo e particularmente contra o voluntarismo político.

Nós acreditamos que o empenho político, a participação, o comprometimento sejam, mais do que um dever, uma necessidade natural do escritor de hoje, e, antes ainda que do escritor, do homem moderno. A nossa não é uma época que se possa compreender estando *au dessus de la mêlée*, mas, ao contrário, é compreendida quanto mais vivida, quanto mais à frente estiver na linha de fogo. Mas, certamente, não nos reconhecemos no voluntarismo

expressionista que incha as veias e a linguagem em um impulso de lirismo irracional, quase de mística comunhão com as forças coletivas. Nem tampouco nos reconhecemos nos experimentos de uma literatura que, com modéstia demasiadamente ostentada, identifique sua função histórica com aquela explicativa e pedagógica.

Quem conhece o quanto é complexa, delicada, difícil e rica a atividade política e, por isso, ama-a e se empenha em praticá-la, quem conhece os tesouros de engenho, de refinamento, de paciência e de moralidade que são indispensáveis ao êxito de uma luta do trabalho, permanecerá sempre insatisfeito e entediado com o escritor que imita exteriormente as operações do dirigente político e sindical, ou com o crítico que – ainda com maior facilidade – pede-lhe para fazer isto: passar da *análise crítica* à *denúncia*, à *prescrição das soluções*, à *impostação de luta*, à *crítica das deficiências*, à *solução positiva* e assim por diante. Essa tendência por parte da literatura e da arte à mimese pura e simples das organizações de partido e das Câmaras do Trabalho não é só infantilidade política, mas um resíduo de presunção intelectual, no qual encontramos ainda o velho dualismo: o escritor, quase invejoso do dirigente político, da relação prática que este tem com a realidade, procura repetir as coisas que o dirigente político faz e o próprio desenvolvimento do seu raciocínio, repetindo-o não na realidade, mas sobre o papel, propondo-se problemas exemplares de luta sindical e de organizações, e resolvendo-os da maneira que lhe parece mais correta e eficiente, e se iludindo ao dar lições, ao realizar uma obra que tenha, de algum modo, o mesmo valor daquela que o político verdadeiramente realiza. Essa ilusão dos escritores e sobretudo dos críticos se originou na tradição do pensamento da velha social-democracia, na identificação da teorização com a prática, da educação com a revolução, e é também essa uma via que perpetua a derrota do intelectual diante da realidade. Os fatos reais são sempre maiores, mais verdadeiros e instrutivos do que aqueles narrados; e os militantes representados nos livros permanecem muito inferiores como evidência humana, como novidade histórica, em relação aos militantes que se vão exaustivamente formando na realidade.

12. Nós realmente estamos entre aqueles que acreditam em uma literatura que seja presença ativa na história, em uma literatura como educação, de grau e de qualidade insubstituível. E é particularmente naquele tipo de homem ou de mulher que nós pensamos, naqueles protagonistas ativos da história, nas novas classes dirigentes que se formam na ação, no contato com a prática das coisas. A literatura deve se dirigir àqueles homens, deve – enquanto aprende com eles – ensiná-los, servir-lhes, e pode servir somente nisto: ajudando-os a ser sempre mais inteligentes, sensíveis, moralmente fortes. As coisas que a literatura pode investigar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: o modo de olhar o próximo e a si mesmo, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas ou a grandes coisas, de considerar os limites e defeitos próprios e dos outros, de encontrar as proporções da vida, e o lugar do amor, a sua força e o seu ritmo, o lugar da morte, o modo de se refletir ou não se refletir; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humorismo e tantas outras dessas coisas necessárias e difíceis. O resto se aprende em outro lugar, com a ciência, a história, a vida, como nós todos devemos continuamente aprender.

13. Dissemos que uma relação afetiva com a realidade não nos interessa; não nos interessa a comoção, a nostalgia, o idílio, defesas piedosas, soluções enganadoras para a dificuldade de hoje: melhor a boca amarga e um pouco retorcida de quem não quer esconder nada da realidade negativa do mundo. Melhor sim, contanto que o olhar tenha suficientemente

humildade e perspicácia para ser continuamente capaz de apreender a vibração daquilo que inesperadamente se revela justo, belo, verdadeiro, em um encontro humano, em um ato de civilidade, no modo como a hora transcorre. Essa boca amarga e um pouco retorcida que a literatura da negação, a literatura da crise, do pessimismo programático, do existencialismo, desenhou no rosto do homem pela previsão de um mundo de dissolução e massacre, nós que realmente não acreditamos na negatividade total do mundo não pretendemos substituí-la por uma expressão mais alegre, mais adocicada ou mais radiosa. Essa consciência de viver no ponto mais baixo e trágico de uma parábola humana, de viver entre Buchenwald e a bomba H, é o ponto de partida de cada fantasia nossa, de cada pensamento nosso. Mas não podemos suportar a suficiência, o cinismo frio, o olhar de quem sabe tudo e não se queima, de quem não respeita nem admira o fazer, o ousar, o durar dos homens e das mulheres. Não queremos, de maneira alguma, atenuar a consciência aguda do negativo, justamente porque ela nos permite pressentir o que continuamente se move e desenvolve sob esse negativo, aquilo que não podemos sentir como tal, porque o sentimos como nosso, como aquilo que sempre ao fim nos determina.

14. Em um artigo de Gramsci, encontramos uma máxima, citada por Romain Rolland, de sabor estoíco e jansenista adotada como palavra de ordem revolucionária: “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade”. A literatura que queremos ver nascer deveria exprimir, na aguda inteligência do negativo que nos circunda, a vontade límpida e ativa que move os cavaleiros nas antigas cantigas ou os exploradores nas memórias de viagem setecentistas.

Inteligência, vontade: propor esses termos já implica acreditar no indivíduo, recusar a sua dissolução. E ninguém mais do que quem aprendeu a colocar os problemas históricos como problemas coletivos, das massas, das classes, e milita entre aqueles que seguem esses princípios, pode hoje aprender quanto vale a personalidade individual, quanto há de decisivo nela, quanto o indivíduo é árbitro de si e dos outros a todo momento, pode conhecer a liberdade, a responsabilidade, a perturbação. Os romances que gostaríamos de escrever ou ler são romances de ação, mas não por um resíduo de culto vitalístico ou energético: aquilo que nos interessa acima de qualquer outra coisa são as provas que o homem atravessa e o modo com que ele as supera. O modelo das fábulas mais remotas: o menino abandonado no bosque ou o cavaleiro que deve superar encontros com feras e feitiços ainda é o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, ainda é o desenho dos grandes romances exemplares, nos quais uma personalidade moral se realiza, movendo-se em uma natureza ou em uma sociedade desumana. Os clássicos que mais nos interessam hoje estão no arco que vai de Defoe a Stendhal, um arco que abarca toda a lucidez racionalista setecentista. Nós queremos também inventar figuras de homens e de mulheres plenos de inteligência, de coragem e de apetite, mas nunca entusiastas, nunca satisfeitos, nunca velhacos ou arrogantes.

15. Imaginamos uma vingança da inteligência humana e racional contra dois dos seus maiores inimigos: a esperteza intelectualística, avara e alusiva, e o entusiasmo lírico irracionalista, panteísta e falsamente generoso. É na poesia em versos – imaginamos – que deveria ocorrer essa operação: mas ela não se concluirá até que se oponha ao concentrado rigor hermético, que para alguns – recolhida agora a bandeira da civilização das letras e erguida aquela da civilização das máquinas – traveste-se na perfeição abstrata e desumanizada da engrenagem industrial e do tubo cromado, a indiscriminada facilidade de entusiasmo coral dos epígonos whitmanianos. Já vemos, porém, alguns indícios de uma

poesia diferente, que nos serviria hoje, feita de componentes mais longos, complexos e articulados, sustentados por uma trama de idéias, com aparições de personagens, épocas e lugares. Queremos que a poesia seja mais importante e robusta, que restabeleça as suas proporções frente à narrativa, justamente para que a narrativa possa ser, também ela, mais importante e robusta.

16. Retornar a uma consideração mais calma do lugar das idéias e da razão na obra criativa significará o fim de uma situação em que o eu do escritor é sentido como uma espécie de maldição, de condenação. E isso talvez só aconteça no dia em que o intelectual se aceitar como tal, sentir-se integrado na sociedade, como uma sua parte funcional, sem mais precisar fugir de si próprio ou dela, precisar se camuflar ou castigar.

A nossa geração – se esse termo faz sentido – é aquela que se reconhece na avaliação e no programa de Giaime Pintor: a nossa força não poderá ser desejo de transcendência, nem drama interior, quando na presença de um drama exterior tão imponente; a nossa força pode ser somente a experiência deste drama e aquela *extrema frieza de julgamento*, aquela *vontade tranqüila de defender a própria natureza*, da qual particularmente Pintor nos ilustrou com um exemplo tão límpido, mais ainda quando transposto ao plano da luta e da ação política.

A rebelião contra a própria natureza, característica do intelectual que não consegue se integrar, é o marco de condenação de tantos que realmente se crêem, ou se fingiriam, homens novos, renovadores da história: frágil falange de “eautontimorumeni”, de moralistas, de agitadores sistemáticos das suas inclinações de gosto, que querem fazer passar uma inapetente suficiência esnobe por rigor ideológico, uma estreita suficiência regionalista por culto das tradições nacionais. Mas a renovação da história procede de homens que não têm contas em suspenso com a própria natureza e educação, que sabem fazer parte de um todo, sabem que também os limites e os defeitos, se aceitos como tais, podem ser transformados em algo positivo, em uma economia de valores mais complexa e movimentada.

17. Um certo sentido atávico da economia, aguçado pela consciência de viver em uma época de insensato desperdício, obriga-nos a não amputarmos a mínima parte de nós mesmos, e a procurarmos aproveitar o máximo possível daquilo que está sobre nossos ombros.

O exemplo de Pintor, um dos caracteres humanos mais estranhos e opostos ao decadentismo, à evasão, à ambigüidade moral, e que, no entanto, vinha de uma educação literária que era aquela de todo o decadentismo europeu, testemunha como os livros podem ser bons ou ruins, de acordo com o modo como os lemos. Em toda poesia verdadeira existe uma medula de leão, um alimento para uma moral rigorosa, para um domínio da história. O rigor de linguagem, a recusa de toda complacência romântica, o sentido da realidade sofrida e difícil, a não-adesão às aparências mais vistosas, a avara presença do belo e do bem, tudo isso é a medula de leão que Pintor, tradutor de Rilke, leitor de Montale, guardou da civilização literária que o havia precedido, essa é a lição de um estilo que se traduziu em ação, em inteligência histórica. Nós consideramos essa sua operação como exemplar e, por seu intermédio, toda aquela “civilização das letras” se apresenta a nós em uma luz menos declinante, em um relevo mais firme e quase altivo. Assim queremos encontrar, em meio a toda aquela montanha de literatura do negativo que nos arrasa, aquela literatura de processos, de estrangeiros, de náuseas, de terras desoladas e de mortos no entardecer, a

espinha dorsal que realmente nos sustente, uma lição de força, não de resignação à condenação. Mas isso sem tentar edulcorar nada, sem adaptar ao próprio jogo quem não quer participar dele: porque aquilo que nos serve dessa literatura é propriamente aquele tanto de acidez que ainda contém, aqueles grãos de areia que deixa entre nossos dentes.

18. Alheios às tentações do irracional e do obscuro, interessa-nos realmente o caminho dos homens que partiram em luta contra os monstros, ora enfrentando-os impassíveis no terreno inimigo, ora travestindo-se de monstros eles mesmos, ora desafiando-os, ora sucumbindo. Por isso, continuamos a freqüentar Thomas Mann, Picasso, Pavese, continuamos a assinalar os pontos das suas vitórias e das suas derrotas: o que nos interessa não é o seu “decadentismo”, do qual sempre alguém solícitamente nos adverte, mas aquilo que neles é núcleo de humanidade racional, de clássica clareza que toca o fogo e não queima. Interessamos o seu procurar trabalhar sobre a base de toda a problemática de seu tempo, o seu pôr em confronto os termos das antíteses mais dramáticas, o seu situar-se no ponto nodal de uma cultura e de uma época. Não são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida para a morte da arte e da literatura que devem nos provocar medo; são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida para a morte que lemos continuamente na vida dos homens e dos povos, e das quais a arte e a literatura podem nos fazer conscientes ou até imunes a elas, podem nos indicar a trincheira moral na qual nos defender, a brecha através da qual passar ao contra-ataque. Estamos em uma época de alarme. Não confundamos a terribilidade das coisas reais com a terribilidade das coisas escritas, não esqueçamos que é contra a realidade terrível que devemos lutar, ainda que nos servindo das armas que a poesia terrível pode nos oferecer. O medo das coisas escritas é uma deformação profissional dos intelectuais, que queremos deixar inteiramente a eles. É sempre com curiosidade, esperança e maravilha que o jovem, o operário, o camponês que tomou gosto pela leitura abrem um livro novo. Sempre assim gostaríamos que fossem abertos também os nossos.