



EVA APARECIDA DE OLIVEIRA

**PROPOSTAS PARA O SÉCULO XXI:
O CONTO POPULAR EM ITALO CALVINO**

**CAMPINAS
2013**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

EVA APARECIDA DE OLIVEIRA

PROPOSTAS PARA O SÉCULO XXI:
O CONTO POPULAR EM ITALO CALVINO

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dr.^a Maria Betânia Amoroso

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

OL4p Oliveira, Eva Aparecida de, 1979-
Propostas para o século XXI : o conto popular em Italo Calvino / Eva Aparecida de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Maria Betânia Amoroso.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Calvino, Italo, 1923-1985. Fiabe italiane - Crítica e interpretação. 2. Calvino, Italo, 1923-1985. Lezioni americane - Crítica e interpretação. 3. Contos populares. 4. Crítica Literária. I. Amoroso, Maria Betânia, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Proposals for the twenty-first century : the folktale on Italo Calvino's work

Palavras-chave em inglês:

Calvino, Italo, 1923-1985. Fiabe italiane - Criticism and interpretation

Calvino, Italo, 1923-1985. Lezioni Americane - Criticism and interpretation

Folktale

Literary Criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Maria Betânia Amoroso [Orientador]

Karin Volobuef

Luiz Ermani Fritoli

Maria Celeste Tommasello Ramos

Vanina Sigrist

Data de defesa: 09-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 09 de agosto de 2013, considerou a candidata Eva Aparecida de Oliveira aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Maria Betânia Amoroso

Handwritten signature of Maria Betânia Amoroso in black ink, written over a horizontal line.

Karin Volobuef

Handwritten signature of Karin Volobuef in black ink, written over a horizontal line.

Luiz Ermani Fritoli

Handwritten signature of Luiz Ermani Fritoli in black ink, written over a horizontal line.

Vanina Carrara Sigrist

Handwritten signature of Vanina Carrara Sigrist in black ink, written over a horizontal line.

Maria Celeste Tommasello Ramos

Handwritten signature of Maria Celeste Tommasello Ramos in black ink, written over a horizontal line.

Lúcia Wataghin

A blank horizontal line intended for the signature of Lúcia Wataghin.

Orna Messer Levin

A blank horizontal line intended for the signature of Orna Messer Levin.

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

A blank horizontal line intended for the signature of Carlos Eduardo Ornelas Berriel.

RESUMO

Italo Calvino dedicou dois anos de trabalho, durante a década de 1950, ainda no começo de sua carreira, “para dar à Itália o seu Grimm”. Tendo como base um extenso material reunido a partir de coletâneas regionais, elaboradas por estudiosos durante a segunda metade do século XIX, a empresa se baseou em leitura e reescrita das narrativas da tradição popular, mas não se limitou a tradução e organização do volume. Passando os contos da tradição pela pena do escritor, elaborou o “seu” livro de contos populares. O trabalho com o gênero, porém, produziu outros frutos. Ao identificar nos textos da tradição popular estruturas e motivos que vinham ao encontro de suas próprias aspirações estilísticas, soube utilizar esse conhecimento de forma a ampliar suas possibilidades narrativas. O “fiabesco”, o “fantástico” e a “ficção científica” de Calvino possuem suas raízes nesses elementos. Já no final prematuro de sua carreira, ao deixar para o século XX suas propostas de literatura reunidas nas cinco conferências de *Lezioni Americane*, é justamente do conto popular que o autor vai retirar alguns dos exemplos do que acredita serem valores importantes para o futuro da narrativa.

Palavras-chave: Italo Calvino, *Fiabe italiane*, conto popular, crítica literária, *Lezioni Americane*.

ABSTRACT

In the beginning of his career during the 1950's, Italo Calvino has dedicated two years of his work to "give Italy their Grimm". Based on an extensive material gathered from regional collections during the second half of the nineteenth century, this achievement has relied on reading and rewriting narratives of popular tradition but it was not limited to translation and organization of the volume. Passing tradition tales by his feather, the writer wrote "his" book of popular tales. However the work with the genre produced good fruits. Identifying in popular tradition texts structures and reasons that supported his stylistic aspirations, he knew how to use this knowledge in order to expand his narrative possibilities. Calvino's "fiabesco", "fantastic" and "science fiction" have their roots in these elements. In the premature end of his career, by leaving for the twentieth century his literature proposal collected into five *Lezioni Americane* conferences, the author will highlight from popular tales some examples he believes that are important values for the future of narrative.

Keywords: Italo Calvino, *Fiabe italiane*, popular tales, literary criticism, *Lezioni Americane*

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	1
2 - ITALO CALVINO E O CONTO POPULAR	11
2.1 – As tradições populares na Itália: demologia ou folclore.....	14
2.2 – O “Grimm italiano”	22
2.3 – “Mergulho”	27
2.4 – <i>Fiabe italiane</i>	32
2.5 – Recepção e crítica	42
3 – O MARAVILHOSO E SEUS DESDOBRAMENTOS EM ITALO CALVINO	51
3.1 – Rastros de um percurso imaginário	55
3.2 – Modalidades de fantástico e o fantástico de Calvino	72
4 – CARTAS E ENSAIOS: PERCURSO CRÍTICO DE UM IDEAL DE LITERATURA.....	89
5 – <i>LEZIONI AMERICANE E FIABE ITALIANE: “PROPOSTAS” ESTILÍSTICAS CONVERGENTES</i>	113
5.1 – As aulas	113
5.2 – <i>Sei proposte per il prossimo millennio</i>	118
5.3 – <i>Fiabe italiane</i> : ideal de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade	134
6 - CONCLUSÃO.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

A Quem primeiro acreditou em mim.
E me deu força, espantou meus medos
e dúvidas, secou meu pranto.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à professora Maria Betânia por ter acreditado no meu trabalho. Sair da Unesp foi uma decisão difícil, mas encontrar confiança e orientação em um lugar onde ninguém me conhecia foi muito gratificante. Sem alguém que invista neles, os sonhos não se realizam. Sob sua dedicada orientação, consegui alcançar mais do que eu mesma acreditava que poderia.

Aos meus pais pela paciência e carinho. Tenho muito orgulho de tudo o que vocês fizeram para que nós tivéssemos um futuro. Em especial, agradeço a minha irmã Eliana que esteve sempre me apoiando, discutindo ideias, sendo presente quando eu não podia e gritando comigo para eu não desistir.

Aos meus verdadeiros amigos que entenderam minhas longas ausências, que me deram apoio, que contribuíram com conselhos, ouvidos e ombros. Alguns são os nomes e os momentos diferentes, mas a Lílian e o Daniel foram essenciais.

À família Sitta pela oportunidade de estar em Campinas, pela acolhida e pelo incentivo. Meu caro Victor não sabe, mas aprendi muito mais por causa dele do que ele comigo durante os longos seis anos de convivência.

Às professoras Karin e Vanina, meu agradecimento sincero, pela leitura atenciosa e preciosas orientações da qualificação.

Aos professores da Unesp e da Unicamp que contribuíram para minha formação. E a todos os que participaram direta e indiretamente dessa conquista, que contribuíram com os meios necessários para que eu chegasse até aqui.

Enfim, um último especial agradecimento ao professor Ernani pela generosa correção.

*“A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar numa selva escura:
estava a reta minha via perdida.*

*Ah, que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que tolce o medo à mente que a figura.*

*De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,
mas, pra tratar do bem que enfim lá achei,
direi do mais que me guardava a sorte.”*

(Dante Alighieri)

*“Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro,
Que teimosamente se bifurca em outro,
Tenha fim.”*

(Jorge Luis Borges)

1 - INTRODUÇÃO

Considerações terminológicas

Antes de qualquer outra consideração, faz-se necessário esclarecer alguns pontos acerca da terminologia adotada neste trabalho. No que concerne ao gênero de narrativas do qual fazem parte aquelas que constituem a obra central de nossos estudos, *Fiabe Italiane* (obra central para o nosso trabalho), é preciso ater-se às diferenças de acordo com o idioma da referência consultada: “disparità terminologica non significa necessariamente obscurità concettuale, ma tanto basta a mettere un po’ a disagio un non addetto ai lavori.” (BARENGHI, 1988, p. 27).

Partindo da obra dos irmãos Grimm, referência primordial em qualquer estudo do gênero, encontramos a palavra *Märchen* que designa o tipo de narrativas que foram coletadas, selecionadas e publicadas a partir de 1812 na Alemanha por Jacob e Wilhelm Grimm. Em português o termo foi traduzido como *conto* e a obra de título original *Kinder-und Hausmärchen* ficou conhecida entre nós simplesmente como *Contos de Grimm*, embora a tradução do título apareça mais completa como *Contos de fadas para o lar e as crianças* (VOLOBUEF, 1993) ou ainda *Contos maravilhosos para as crianças e para o lar* (TRUSEN, 2006).

A palavra *conto* por si só não corresponde ao objeto em questão. Contos de Grimm” da mesma forma que “Contos de Andersen” não correspondem ao mesmo gênero de narrativas que “Contos de Machado de Assis” ou “Contos de Mário de Andrade”, por exemplo. Mas estamos acostumados a separar mentalmente esses dois grupos devido a notoriedade de seus autores intimamente relacionados com o gênero correspondente. O mesmo não ocorreria, no entanto, se disséssemos “Contos de Italo Calvino”. Provavelmente vamos recordar que este escreveu uma coletânea de contos

que se identifica com os “Contos de Grimm” bem como há também publicações suas que se identificam com o outro tipo de narrativa.

Fiabe Italiane foi traduzido do italiano para o português no Brasil por Nilson Moulin como *Fábulas Italianas*. O tradutor sabia das implicações contidas na sua escolha e nos deu a seguinte justificativa:

Nesta tradução, dentre outras escolhas possíveis – e com plena consciência das implicações de tal opção – utiliza-se *fábula* com o mesmo sentido de *conto popular*. Veja-se, por exemplo, a tradução espanhola (Madri, Siruela, 1990), na qual o tradutor optou pelo uso de *cuento de hada* e *cuento popular*, tendo mantido, em determinados casos, a forma *fiaba* do texto italiano. Para uma abordagem detalhada da questão, sugere-se consultar *Formas Simples*, de A. Jolles (São Paulo, Cultrix, 1976). (CALVINO, 2007, p. 9).

Em *Formas Simples* (JOLLES, 1976) não se fala de questões de tradução, mas o autor se propõe a esclarecer sobre qual sorte de narrativa a palavra *Märchen* (aqui também traduzida como conto na edição brasileira) designa, já que essa é um dos temas da obra em questão. *Märchen* é uma palavra que, segundo Jolles, vem do alto alemão e não encontra paralelo em suas línguas irmãs. Corresponde ao holandês *sprookje*, ao francês *conte de fées* e ao inglês *fairy-tale*:

O Conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias] (...).

Ainda que eu corra o risco, evidentemente, de dar uma definição circular, poderia dizer que Conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder-und Hausmärchen*. (JOLLES, 1976, p. 181-182).

Por outro lado, Trusen, ao esclarecer a terminologia utilizada em seu trabalho, sugere uma tradução diferente em português para o termo, fazendo também referência a uma *tradução corrente*:

Ao invés da tradução corrente, contos de fadas, utilizarei doravante o termo *Märchen*. A escolha se justifica pela especificidade da palavra alemã, provinda do nome *Maer*, conto, lenda, a que foi acrescido o sufixo diminutivo *Chen*, que contribui para assinalar a

natureza pouco crível das narrativas, vale dizer, da ordem do maravilhoso. (TRUSEN, 2006, p. 12).

Aqui podemos entender que *Conto maravilhoso* seria uma possibilidade de tradução mais adequada ao termo *Märchen* para designar o gênero em questão, diferentemente de *Contos de fada* que também é de uso corrente (tradução direta do termo francês), mas que passa a ideia de se tratar apenas de narrativas nas quais se apresentem tal elemento sobrenatural, o que não corresponde à realidade. Com *Conto maravilhoso* iríamos ao encontro, assim, da tradução que foi dada ao título da obra de Vladimir I. Propp que estudava as características específicas que constituem o esquema estrutural dessas narrativas: *Morfologia do Conto Maravilhoso (Morfológuia skázki)*. No entanto, o termo russo *skázka* (*skázki* é plural), por sua vez, também pode ser traduzido por conto popular:

Em termos gerais, se consultarmos dicionários específicos, teremos como definição para a palavra *skázka* um gênero de criação popular oral, em prosa, sendo impreterivelmente de caráter fictício e tendo muitas vezes no seu enredo a participação de representantes de forças fantásticas. Sua transmissão ocorre pelo boca a boca, e seus narradores podiam ser tanto uma pessoa comum quanto alguém especializado. (CAROLINSK, 2008, p. 63).

Ainda segundo Carolinsk, haveria correspondência entre a palavra *skázka* e outras língua europeias de acordo com o que segue: alemão *Märchen*, inglês *tale*, francês *conte* e italiano *fiaba*. Assim, em português, a autora em questão acredita que “conto popular” seja mais apropriado, uma vez que “conto maravilhoso” como foi traduzido para a obra de Propp recorta apenas uma parte dessas narrativas, aquelas às quais ele se dedicou em seu trabalho. (CAROLINSK, 2008, p. 65).

Conto popular define-se, segundo Michéle Simonsen, como uma espécie de narrativa de acontecimentos fictícios em prosa, transmitida oralmente com o objetivo de divertimento e que faz parte do folclore verbal. Para Simonsen, os contos maravilhosos são apenas parte de um repertório que pode incluir, conforme quem realiza a classificação, até contos religiosos (que narram aventuras não reais de

conteúdo cristão) e contos humorísticos (cujo enredo caçoa de pessoas, lugares, comportamentos e valores) (SIMONSEN, 1987, p. 5-8).

Ao lermos a introdução de *Fiabe Italiane*, percebemos que Calvino deseja aproximar a definição do gênero de suas narrativas (e o tipo de trabalho por ele realizado) ao tipo de narrativas encontradas na obra dos irmãos Grimm. Mas é o próprio Calvino quem também adverte que as narrativas não podem ser submetidas a um rigor classificatório e generalizado, uma vez que, além do conto maravilhoso: “No livro, encontram-se também lendas religiosas, novelas, fábulas de animais, historietas e anedotas, algumas lendas locais: em resumo, componentes narrativos populares de vários gêneros” (CALVINO, 2007, p. 19).

Por sua vez o termo italiano *fiabe* segundo o dicionário Zingarelli (2008), não deve ser confundido com outro, *favola*, embora sejam frequentemente dados como sinônimos:

In senso proprio, **favola** è una breve narrazione in prosa o in versi, di intento morale o didascalico, avente per oggetto un fatto immaginario e i cui protagonisti sono per lo più animali o essere inanimati. **Fiaba** è invece un racconto fantastico di origine popolare, nel quale si muovono personaggi immaginari come fate, gnomi, streghe e simili, e dove l'intento educativo, didascalico o moraleggiante cede il posto a elementi più marcatamente fantastici. (ZINGARELLI, 2008, p. 457).

Assim, não é possível traduzir corretamente *fiabe* por *fábula* já que em português *fábula* corresponde exatamente à *favola* do italiano: “curta narrativa, em prosa ou verso, que tem entre as personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustra um preceito moral” (HOUAIS, 2007). *Fiaba*, por sua vez, se aproxima realmente da definição de conto maravilhoso como vimos anteriormente, mas não condiz exatamente com a totalidade das narrativas constituintes do repertório de *Fiabe Italiane*, como esclareceu seu autor. Dessa forma, por julgar mais adequado para os fins desse trabalho, usaremos o termo *conto popular* correspondendo ao termo *fiaba* usado por Calvino.

Considerações gerais

A primeira hipótese levantada para a composição da presente tese era a respeito da natureza do “fiabesco”¹ na obra de Italo Calvino. Partimos da resenha que Elio Vittorini escreveu para *Il sentiero dei nidi di ragno* – primeiro romance de Calvino publicado em 1947 – em que demonstrava algumas características específicas ligadas ao conto popular. As obras seguintes, em especial três romances breves que foram escritos ao longo da década de 1950 e que compõem *I nostri antenati* (1960), chamaram a atenção devido ao caráter maravilhoso de alguns personagens. É o caso do homem partido ao meio no sentido longitudinal, cujas partes constituíam personalidades opostas atormentando um pequeno viscondado ou então a armadura de um cavaleiro da era carolíngia movida apenas pela vontade.

De forma semelhante, os vinte contos que compõem *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), escritos a partir de 1952, trouxeram novamente a mesma questão para dentro da crítica sobre o autor. A forma como o personagem-título dessas narrativas enxerga e interage com o mundo faz desconfiar das intenções de representação puramente realistas.

O conjunto dessa crítica, que dava destaque às características que aproximavam as obras de Calvino à estrutura dos contos populares, foi a inspiração para a presente tese, ou seja, despertou o desejo de entender de qual espécie de “fiabesco” se tratava e como isso se dava em seus trabalhos.

Durante o percurso, porém, esbarramos em outra característica indicada também pela crítica e que, embora pudesse ser aproximada do universo do conto popular, abria perspectivas interpretativas totalmente novas. Assim, o fantástico assumiu relevo ao lado do “fiabesco” nos contos e na trilogia *Antenati*, criando a

¹ **Fiabesco:** 1 – di fiaba. 2 – incantevole, fantastico. (ZINGARELLI, 2008, p. 464). Ou seja, o que é característico do conto popular, encantável, fantástico.

necessidade de revisão das leituras já efetuadas e reestruturação da linha de pensamento seguida até então.

Já trabalhando com essas duas características, a leitura crítica apontou para uma nova direção: uma ruptura dentro do percurso narrador de Calvino que sugere-se ter ocorrido a partir da década de 1960, justamente depois da publicação de *Marcovaldo* – como se as (des)aventuras fabulosas do personagem principal dos vinte contos tivessem encerrado aquele período fantástico-“fiabesco”. Duas obras limítrofes contribuíram para a sustentação dessa linha crítica: *La giornata di uno scrutatore* e *Speculazione edilizia* – que tendiam mais, segundo a crítica, para o realismo e para a autobiografia.

No entanto, ao passar da leitura da crítica pontuada mais temporalmente para uma leitura mais ampla, abrangendo autores que se preocuparam com o percurso narrativo como um todo, bem como acrescentando ao repertório as cartas e textos críticos escritos pelo próprio Calvino, pudemos perceber que não houve abandono de características narrativas ou mudança de percurso criativo. O que percebemos foi a delimitação de um estilo baseado na escolha de determinados elementos que trouxeram mais resultados positivos, dentre esses alguns que concernem ao gênero de narrativa popular e maravilhoso.

Assim, entram em cena outros desdobramentos da fantasia, mas com um viés diferente: a ficção científica. Para alguns críticos, *Le cosmicomiche* e *Ti con zero* eram expressão da curiosidade e fascínio que a ciência exercera desde sempre no espírito do autor italiano e que tomava forma nessas narrativas sem, no entanto, transformar a essência da estrutura e temática das obras do autor. Mais tarde, *Palomar* (série de narrativas sobre um mesmo personagem) aparece como uma retomada realístico-autobiográfica, mantendo, no entanto, um distanciamento na forma de olhar para a realidade, talvez como um Marcovaldo anti-social menos ingênuo, mais pessimista, mas tão deslocado quanto.

Organizando o percurso feito e seguindo agora o desenvolvimento linear do trabalho crítico realizado por Calvino em artigos, ensaios e conferências, identificamos a recorrência de termos e temas, o amadurecimento de ideias, o acúmulo de experiências positivas e abandono de alguns ideais juvenis, com uma coerência interna da obra crítica facilmente relacionável com a produção narrativa no decorrer de sua carreira. Tendo chegado às últimas conferências, *Lezioni americane* (1988 – publicação póstuma), entendemos por fim o que Asor Rosa quis dizer por testamento ou testemunho em relação a elas, uma vez que se apresentam como uma espécie de síntese do trabalho de Calvino ao mesmo tempo em que projetam perspectivas narrativas para o futuro.

Dessa forma, buscamos compreender a importância adquirida pelo trabalho realizado pelo autor lígure em sua “viagem” através dos contos da tradição popular italiana e de que forma as características dessa espécie de narrativa permeiam sua obra, adquirindo posteriormente para ele o caráter de “valores” a serem preservados pela literatura de uma forma geral.

Num primeiro momento de nossa pesquisa, traçamos uma breve perspectiva histórica do estudo das tradições populares na Itália no qual demonstramos o lugar que a matéria ocupava na vida cultural italiana e observamos mais de perto as referências que Calvino utilizou em *Fiabe Italiane*. Nessa perspectiva, o século XIX, marcado pelos ideais do Romantismo viu nascerem os primeiros estudos demológicos na Itália e as primeiras tentativas de se criar uma antologia de narrativas de contos populares nacional. Entre os estudiosos do assunto, destaca-se Giuseppe Pitrè, médico siciliano que dedicou boa parte de sua vida ao trabalho com narrativas e ditos populares. Já no século XX, no período que sucede a Segunda Guerra Mundial, é o discurso do filósofo Antonio Gramsci sobre o folclore que dá novo fôlego aos estudos da cultura popular em que se expressa o sentimento e o desejo de reestruturação da identidade italiana pós-guerra. Nesse momento crucial da vida cultural e política italiana destaca-se a Editora Einaudi, promovendo a organização e a publicação de obras de

estudos folclóricos e etnológicos, dentre essas primeiramente as coletâneas de contos de Grimm, Andersen e Afanassiev, em seguida, a coletânea de Calvino.

Fiabe italiane exerceu um papel muito importante no futuro dos estudos folclóricos italianos, uma vez que impulsionou o interesse do público pelas narrativas e tradições populares: prova disso está no fato de terem sido reeditadas obras de Pitrè, Basile, entre outros - muitas delas com prefácios de Calvino, inclusive – bem como feitas traduções de obras especializadas e ampliação dos estudos locais. Mas nosso interesse centrou-se no papel que aquela coletânea de narrativas populares exerceu na obra subsequente de seu autor. Se por um lado existe a possibilidade de ter sido convidado especialmente para esta tarefa devido a tendência ou aproximação com o “fiabesco” que já existia em sua obra, por outro lado também existe a possibilidade de ter conseguido a indicação pois a matéria ia ao encontro de seus interesses pessoais. De qualquer forma, esse “fiabesco” que já era um traço existente em Calvino tornou-se, acreditamos, mais forte à medida que o trabalho foi sendo realizado.

Mas não é tarefa viável emoldurar a obra de Calvino nesta ou em outra perspectiva limitada, como já observamos, algumas características foram se juntando àquelas já existentes. E é por isso que, no capítulo seguinte, abordamos os limites entre conto popular e fantástico, sem perder de vista a ficção-científica, visando esclarecer a quais das características desses gêneros se refere a crítica e procurando revisar alguns conceitos levando em consideração o que o próprio Calvino teve a dizer a respeito. Assim, levantamos os aspectos desses gêneros que condizem com características das obras do autor ligure e que foram apontadas pela crítica e pelo próprio autor em seus ensaios, buscando vislumbrar o repertório de elementos que foram sendo preservados ao longo do percurso criativo do autor.

As cartas e ensaios escritos por Calvino nos serviram para rastrear esses elementos preservados: o autor projetou em suas obras narrativas sua perspectiva crítica. A revisão elaborada em seus ensaios e cartas nos mostrou quais daqueles elementos foram retomados em *Lezioni Americane* e procuramos enumerá-los num

percurso crítico a fim de introduzirmos a leitura que fizemos das últimas conferências deixadas por ele. Os cinco textos que fazem parte dessa obra exaltam cada qual uma qualidade literária importante para seu autor e que podem ser encontradas de uma forma ou de outra justamente no gênero de narrativas que conhecemos como conto popular, mas que naturalmente não são exclusivas desse gênero.

É esse o ponto que queremos destacar aqui: Calvino se apropriou com sucesso de elementos da estrutura e do modo de narrar do conto popular, o que a crítica chamou de “fiabesco”, mesmo quando escrevia obras de cunho mais realista. E teve o mérito de conseguir realizar processo semelhante com características de outros gêneros, como o fantástico e a ficção científica, criando obras singulares dentro da literatura contemporânea cujo estilo converge para um mesmo ideal expresso em seu último trabalho.

2 - Italo Calvino e o Conto Popular

Desde a publicação do primeiro romance *Il sentiero dei nidi di ragno* em 1947, os termos “fiabesco” e “favola” estão presentes na crítica à obra do autor. Na conhecida resenha ao livro, Cesare Pavese escreveu que Calvino havia produzido uma obra na qual a aventura *partigiana* seria “una favola di bosco”. Mais tarde, Elio Vittorini ao expressar sua opinião sobre *Il Visconde dimezzato* (1952) “indicò come possibili sintesi degli interessi di Calvino ora un ‘relismo a carica fiabesca’ ora una ‘fiaba a carica realistica’”. Mario Barenghi no ensaio “Il fiabesco nella narrativa de Italo Calvino”, afirma: “qualunque cosa siano la fiaba o il fiabesco in sé, non c’è dubbio che questi due termini siano stati evocati e associati all’opera di Calvino fin dai suoi inizi, e da parte dei lettori più attenti e autorevoli” (BARENGHI, 1988, p. 29). Em “Fiaba e tradizione letteraria”, Bruno Falchetto certifica que “...la presenza di una qualità fiabesca nell’opera di Calvino è stata per lungo tempo – e forse è anche oggi – quase un luogo comune critico.” (FALCETTO, 1988, p. 39).

O próprio Calvino, no prefácio à segunda edição de *Il Sentiero* publicada em 1961, reconheceu sua proximidade com o gênero: “Pavese² foi o primeiro a falar do tom fabular com relação a mim, e eu, que até então não tinha me dado conta disso, daquele momento em diante soube até em demasia, e procurei confirmar a definição. Minha história começava a ser marcada, e agora toda ela me parece contida naquele início” (CALVINO, 2004, p. 17). Mais tarde, numa nota introdutória não assinada e publicada na edição definitiva da Einaudi para *Os amores difíceis* em 1970, Calvino retoma o assunto, agora em terceira pessoa, quando comenta sobre o reconhecimento que teve a publicação de *Visconde partido ao meio* (1952):

² Calvino se refere à já citada resenha escrita por Cesare Pavese no jornal *L’Unità* em 26 de outubro de 1947 para o então recém-publicado *Il sentiero dei nidi di ragno* [N. da A.]

Daquele reconhecimento ganhou impulso a produção do Calvino “fabulador” (definição que já era corrente na crítica desde o lançamento de seu primeiro romance) e ao mesmo tempo a uma representação das experiências contemporâneas com chave de um irônico stendhalismo. Para definir tais alternâncias, Vittorini cunhou a feliz fórmula “realismo com força de fábula” e “fábula com força realista”³. (CALVINO, 1996, p. 246).

Portanto o que Calvino descreve é a própria origem daquele que será o julgamento crítico mais persistente sobre sua obra, sintetizado pela oposição de Vittorini. Contudo, observando bem de perto as escolhas pessoais do autor, seus desejos em relação à literatura a ser escrita, comentados nos ensaios e ainda sua atividade como editor, o universo do conto popular compõe perfeitamente o quadro calviniano:

A literatura que gostaríamos de ver surgir deveria expressar, na aguda inteligência do negativo que nos cerca, a vontade límpida e ativa que move os cavaleiros nos antigos cantares ou os exploradores nas memórias de viagem setecentistas. (...) Os romances que gostaríamos de escrever ou ler são romances de ação, mas não por um resíduo de culto vitalista ou energético: o que nos interessa acima de qualquer coisa são as proações que o homem atravessa e o modo como as supera. O molde das fábulas mais remotas: a criança abandonada no bosque ou o cavaleiro que deve superar encontros com feras e feitiços, esse molde continua sendo o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, continua sendo o desenho dos grandes romances exemplares, em que uma personalidade moral se realiza movendo-se numa natureza ou numa sociedade impiedosas.⁴ (CALVINO, 2009, p. 22-23)

O que atraía Calvino nos contos populares era sua estrutura, seu desenho particular: uma narrativa linear, sintética, fixando aspectos essenciais para seu desenvolvimento.

³ - Seguindo o exemplo da tradução realizada por Nilson Moulin em que *fiabe* foi traduzido livremente por “fábulas” (*Fiabe italiane - Fábulas Italianas*) os demais textos de Calvino traduzidos para o português no Brasil mantiveram a escolha, embora, como demonstrado aqui anteriormente, os termos não sejam exatamente correspondentes.

⁴ - O trecho faz parte de uma conferência, O miolo do leão “(*Il midollo del leone*), inicialmente lida em algumas cidades italianas e depois publicada na revista *Paragone* de 06 de julho de 1955. (CALVINO, 2009, p. 22)

Interessa-me, na fábula, o desenho linear da narração, o ritmo, a essencialidade, a maneira como o sentido de uma vida se apresenta contido em uma síntese de fatos, de provas a superar, de momentos supremos. Interessei-me, assim, pela relação entre a fábula e as formas mais antigas de romance, como o romance cavaleiresco da Idade Média e os grandes poemas de nosso Renascimento. (CALVINO, 2000, p. 70).

Em 1952, quando a Editora Einaudi, como parte de um projeto editorial mais amplo, decidiu produzir uma obra com contos populares italianos, a escolha de Italo Calvino para o trabalho foi creditada, segundo Mario Lavagetto, a essa “sinergia estilística” existente entre o universo dessas narrativas e o mundo que o autor criara até então, à facilidade demonstrada por Calvino para trabalhar com materiais orais da tradição em seu primeiro romance, e às características narrativas apresentadas em *Il Visconte Dimezzato* “una trama di peripezie ed episodi costruiti con la leggerezza, la rapidità, l’esattezza, la visibilità, la molteplicità, la consistenza che così spesso è dato ritrovare nelle fiabe”. (LAVAGETTO, 1988, p. IX-X).

Quanto à reação a respeito da indicação de seu nome para empreender o projeto, Calvino declara em carta a Cocchiara:

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. Dalla sommaria indagine che ho potuto compiere finora - completamente digiuno in materia come sono - mi pare indubbio che è assurdo, per esempio, riscrivere il toscano di Imbriani senza uccidere lo spirito delle fiabe (...)(CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 59).

Em outra ocasião, afirma: “para mim era – e disse me apercebia muito bem – um salto no escuro... e tampouco achava-me protegido pela impermeabilidade da distinção crociana entre o que é poesia enquanto um poeta a torna própria e recria e aquilo que, pelo contrário, recai num limbo objetivo (...)”(Calvino, 2007, p. 12-13). Dificilmente se poderia acreditar nesse autorretrato de Calvino feito de modéstia ou mesmo falsa modéstia. O autor ligure já integrava o elenco da Editora Einaudi há quase dez anos, havia trabalhado ao lado de Cesare Pavese e seguia orientações de Cocchiara

para este trabalho específico, conhecia o trabalho de Gramsci, De Martino e Croce bem como a obra de Propp. Nesse sentido, Mario Lavagetto afirma que era uma “scelta non solo accorta, ma quasi inevitabile. Non c’era allora, né ci sarebbe stato negli anni successivi, nessun altro scrittore così conforme al ruolo delineato dalla Casa Editrice.” (LAVAGETTO, 1988, p. VIII). Giuseppe Bonura, por sua vez, vai além: “A noi pare più credibile che Calvino stesso avesse fatto in modo que la scelta di un lavoro così affine alla sua indole cadesse su di lui, magari inconsciamente” (BONURA, 1972, p. 56). Voluntária ou involuntariamente, munido ou não de “arpão especializado”⁵, o fato é que a partir de 1954, Calvino inicia o trabalho que fará seu nome emergir entre aqueles dos renomados folcloristas italianos.

2.1 - As tradições populares na Itália – demologia ou folclore

O estudo das tradições populares na Itália remonta ao início do século XIX, na era romântica. O Romantismo, notadamente o alemão que influenciou diretamente o pensamento italiano, tinha como uma das características o nacionalismo que se traduzia no culto ao passado, às tradições populares e à língua nacional. O interesse pelo estudo do folclore aparece nesse contexto, daí a obra realizada pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm ter sido tão significativa na Alemanha e ter obtido êxito dentro e fora do país. Na Itália, o Romantismo tomou força em meio ao desejo de unificação nacional. Não havia um país, a Itália, propriamente dito até 1861, quando, após cerca de doze anos de guerras, foi conquistada a liberação das províncias que estavam sob domínio estrangeiro e se deu a sua unificação política. Faz parte do mesmo a busca por uma língua unitária, dentre os tantos dialetos falados na península, que desse voz conciliada a essa nação incipiente. (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 1-3).

Tanto como na Alemanha, as tradições populares na Itália ganharam destaque, uma vez que junto à poesia escrita nos dialetos do norte e do sul do país,

⁵ CALVINO, 2007, p. 13.

constituíam o que era tido como mais legitimamente nacional. Esse nacionalismo característico do Romantismo se contrapunha aos ideais clássicos em que de um lado havia a poesia elaborada e fruto do gênio individual (criticada como artificial e carente de sinceridade) e de outro a poesia “real”, espontânea que é a manifestação de um povo (CIRESE, 1958, p.7). Mas o que hoje é conhecido na Itália como demologia⁶ ou folclore, no entanto, só surgiu como ramo de ciência (denominada então como demopsicologia) pouco depois da unificação italiana, a partir das discussões decorrentes do trabalho de sistematização de Giuseppe Pitрэ (1841-1916) – considerado fundador da disciplina demopsicologia no país – com seu “Archivio per lo studio delle tradizioni popolari” que deu fôlego às inúmeras antologias folclorísticas italianas e cujo modelo permaneceu ao longo do tempo, ainda que com modificações (CIRESE, 1951).

Médico de formação, o siciliano Giuseppe Pitрэ dedicou-se desde muito cedo a pesquisas sobre as tradições populares. Seus primeiros resultados compuseram uma coletânea de provérbios da Sicília realizada entre 1860-63 e alguns ensaios comparativos entre os provérbios sicilianos e toscanos⁷. Mais tarde publicou ensaios sobre novelas populares e sobre a gramática do dialeto local, bem como uma obra com uma coletânea de histórias populares (novelas, contos e fábulas) (MILILLO, 1982). Esse foi o primeiro passo para o trabalho que resultou na fundação em 1880, com a colaboração de S. Salomone-Marino, do “Archivio per lo Studio delle tradizioni popolari” dirigido por Pitрэ até 1906, cujos esforços estavam centralizados em recolher contos, lendas, poemas populares e demais tradições diretamente de fontes orais. Pitрэ

⁶ Demologia (demo= povo; logia= estudo) termo de origem grega usado nas línguas latinas para designar um campo de estudos que mais tarde foi chamado de folclore (termo de origem anglo-germânica). Também aparece como *demopsicologia*.

⁷ A Itália é dividida politicamente, grosso modo, sob influência das regiões linguísticas, de acordo com os dialetos predominantes. A Toscana (centro-norte), região na qual se falava o dialeto que deu origem ao italiano oficial, é onde se encontra a cidade de Florença, conhecida como berço do Renascimento e pátria de Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio – razão pela qual o dialeto alcançou forte distinção literária. Outras regiões linguísticas de destaque, cujos dialetos são significativos até hoje: Nápoles (centro sul), Vêneto (nordeste, onde se localiza Veneza) e Sicília (ilhas, sudoeste).

foi responsável pela publicação da *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* em 25 volumes que saíram entre 1871 e 1913 e também de um volume da *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia* (1894) cujo segundo volume não foi publicado, mas o manuscrito feito por ele possui referências sobre o tema que vão até o ano de 1916 (MANZO, 1999).

Ao lado das coletâneas de narrativas, provérbios e poesias, Pitрэ também se dedicou a outras tradições populares: medicina, danças, adivinhas, lendas, festas e costumes. O médico folclorista também acompanhava o que era publicado em seu tempo sobre o assunto (o Romantismo, como dissemos, se encarregou de propagar a temática pelo velho continente) e assim lhe coube a primeira cátedra universitária de demopsicologia na Universidade de Palermo. Pitрэ considerava, como os românticos alemães, que o *poov* fosse a “fase mítica e fantástica da vida nacional”, mas com uma história bem diversa daquela que lhe é atribuída pelas instituições, uma história transmitida de certa forma não apenas pelos cantos e contos populares, mas também pelas suas festas, costumes e superstições (CIRESE, 1951). Era defensor da preservação da cultura, do dialeto falado em cada região e acreditava que fazer desaparecer no sujeito o seu dialeto em prol do aprendizado de uma língua que lhe é estranha era inaceitável: “destruir sem edificar é uma prática falsa” (MILILLO, 1982).

Essa linha de pensamento está fortemente ligada ao positivismo antropológico de Edward Burnett Tylor (1832-1917), segundo o qual a cultura ou civilização é definida pelo conjunto de conhecimentos, crenças, costumes, leis, moral bem como por qualquer outra capacidade ou hábito adquiridos pelo ser humano (PICCOLO, 2000). Estão ligados, em Pitрэ, a “aspiração antropológica derivada do direcionamento positivista” e o interesse pela história nacional (notadamente no que concerne à Sicília) (BRIOSCHI & GIROLAMO, 2002, p. 929-930).

No século XX, foram criadas revistas de estudos das tradições populares na Itália, como *Lares* (1912). Essa revista foi inicialmente publicada pela recém-criada Sociedade de Etnografia Italiana (1910), mas foi fechada em 1915, voltando a circular apenas em 1930 graças a Paolo Tóschi (1893-1974). Toschi foi professor de História

das Tradições Populares na Universidade de Roma, organizador do Museu de Artes e Tradições Populares também na cidade eterna e autor de obras como *Guida allo studio delle tradizioni popolari* (1941), *Fenomenologia del canto popolare* (1947-1949) e *Origini del teatro in Italia* (1955), esta última considerada por Cirese sua melhor obra. Nela o autor defende a tese de que a obra dramática, tanto popular quanto culta, tem origem nas “grandes festas sazonais de renovação e propiciação” da antiguidade pagã (CIRESE, 1996, p 929-31). Quanto à revista, *Lares* ainda é publicada quadrimestralmente sob a direção de Pietro Clemente.

O etnógrafo Raffaele Corso (1885-1965) fundou a revista *Il Folklore italiano - Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane*, publicada a partir de 1925. A revista tinha como objetivo divulgar as pesquisas folclóricas que estavam sendo realizadas na época em diferentes regiões da Itália. Em 1941 a revista deixou de ser editada para somente em 1946 ser reativada com o nome de *Folklore* e ser impressa até 1955. Corso publicou *Folklore- Storia-Obietto-Metodo* (1923), obra que visava estabelecer o objeto de estudo do folclore em contraposição à etimologia do termo de origem grega concebido por Pitre (demopsicologia) (CIRESE, 1996, p 929-31).

A revista napolitana *Il Giambattista Basile. Archivio di letteratura popolare*, fundada por Luigi Molinari Del Chiaro, foi publicada entre 1883 e 1910 com algumas interrupções. Essa revista se dedicava, de certa forma, ao mesmo trabalho que fazia Pitre na Sicília e fazia circular textos da tradição popular: canções, poesia, fábulas, contos, lendas. Foi nela que Benedetto Croce (1866-1952), conhecido filósofo e pensador político, aos dezessete anos divulgou seus primeiros estudos folclorísticos. Nessa época, Croce trava conhecimento com a obra de *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile - um dos pioneiros italianos das coletâneas de contos populares - da qual posteriormente publica uma tradução em italiano (1925), permitindo um maior alcance de leitura da obra antes publicada em dialeto.

Entre outros trabalhos, Croce publicou em *La Critica - rivista di storia, letteratura e filosofia* - que dirigia desde 1903 e cuja influência foi perceptível na Itália até

1943 - dois artigos sobre a distinção entre poesia popular e poesia de arte, *Poesia popolare e poesia d'arte* (1929) – os quais apareceram como livro em 1933. É dele a seguinte definição de poesia popular, pautada no que ele classificou como uma definição “psicológica”:

Essa esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme. L'alta poesia muove e sommuove in noi grandi masse di ricordi, di esperienze, di pensieri, di molteplici sentimenti e gradazioni e sfumature di sentimenti; la poesia popolare non si allarga per così ampi giri e volute per giungere al segno, ma vi giunge per via breve e spedita. Le parole e i ritmi in cui essa s'incarna sono affatto adeguati ai suoi motivi, come adeguati ai motivi della poesia d'arte sono le parole e i ritmi a lei propri, di cui ciascuno è grave di sottintesi, che mancano nell'altra (CROCE, 1929, p. 324).

Percebemos que o objeto tratado por Croce é de uma definição bastante subjetiva e abstrata e que, embora possa parecer até ingênua, no entanto nos serve como indicador do que se discutia na época a respeito, até mesmo pelo status de filósofo bastante respeitado que lhe pertencia.

Antonio Gramsci (1891-1937), grande pensador político, vai além ao dissertar sobre a cultura popular. “Osservazioni sul “folclore” foi um ensaio escrito entre 1929 e 1930, um entre os muitos escritos da época em que o Gramsci esteve preso⁸ e que foram reunidos sob o título de *Quaderni del carcere* publicados postumamente apenas a partir de 1947. Nele, seu autor defende que o folclore deve ser estudado como “concepção de mundo e da vida” (BRIOSCHI & GIROLAMO, 2002, p. 934). Sobre as canções populares, faz uma observação indicativa do rumo tomado pelo estudo das tradições populares a partir da publicação de seus escritos, dando uma nova perspectiva, a das diferentes classes sociais, para a questão. O que o pensador descreve aqui como sociedade oficial (cultura hegemônica), na verdade são as classes

⁸ Antonio Gramsci esteve preso sob o jugo da ditadura fascista entre 1926 e 1934. Ter estado preso em condições pouco favoráveis contribuiu para arruinar sua saúde levando-o à morte pouco depois de liberto em 1937.

dominantes que contrastam culturalmente com o que ele, por sua vez, denominou como classes subalternas (população em geral):

...ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto colla società ufficiale: in ciò e solo in ciò è da ricercare la «collettività» del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca del folklore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche: certo però il grado maggiore o minore di «isolamento» storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione (GRAMSCI, 1996, p. 123).

Com Gramsci, portanto, pela primeira vez, a questão das classes sociais passou a ser observada nos estudos folclóricos – uma vez que se trata etimologicamente da “cultura do povo” – abrindo espaço para novos debates em que o folclore passa a ser considerado uma “concepção diferente de mundo” com uma filosofia própria, não menos importante que a filosofia “oficial” (PIERONI, 2005, p. 187-188). Gramsci teve um papel fundamental na mudança de *status* dos estudos das tradições populares. Para ele:

Il folclore non deve essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio. Solo così l'insegnamento sarà più efficiente e determinerà realmente la nascita di una nuova cultura nelle grandi masse popolari, cioè sparirà il distacco tra cultura moderna e cultura popolare o folclore (GRAMSCI, 1996, p.121).

Giuseppe Vidossi (1878-1969), germanista e dialetólogo, professor da Universidade de Turim e co-diretor do Archivio Glottologico Italiano, cujas preocupações seguiram os critérios da Escola Fínica⁹ e do Círculo Linguístico de

⁹ A metodologia utilizada para o sistema de classificação de contos populares finlandeses, dinamarqueses e alemães (Grimm) segundo unidades temáticas ou tipos realizada pelo folclorista finlandês Antti Aarne (1867-1925) é conhecida como Escola Fínica. Posteriormente, o índice criado por Aarne e publicado em 1910 foi complementado pelo também folclorista norte-americano Stith

Praga¹⁰, foi precursor dos estudos dessas matérias na Itália. Teve alguns trabalhos reunidos em *Saggi e scritti minori sul folklore* (1960). Ao lado de outro germanista, Vittorio Santoli, procurou ampliar a distinção entre *poesia popolare* e *poesia de arte* elaborada por Benedetto Croce a fim de explicar melhor a razão da difusão dessa poesia no espaço, no tempo e entre os vários estratos sociais, uma vez que a definição psicológica feita pelo filósofo não chega a entrar nesse questionamento (CIRESE, 1958, p. 934). Segundo Brioschi e Girolamo (2002, p. 931), Vidossi foi um dos poucos estudiosos de seu país que se preocupou com estudos comparativos a respeito dos contos populares italianos, igualmente também com índices internacionais de tipos e motivos.

Ainda no período do regime fascista¹¹, Giuseppe Cocchiara (1904-1965), professor das Universidades de Palermo e de Roma, dedicou-se inicialmente ao recolhimento e enriquecimento do trabalho de Giuseppe Pitrè para em seguida buscar a ligação entre os estudos demológicos e os etnológicos nos trabalhos *Il linguaggio del gesto* (1932) e *Genesi di leggende* (1940). Tendo ampla formação acadêmica – estudou com folcloristas em Florença entre 1927 e 1929, com evolucionistas e comparatistas na Inglaterra entre 1930 e 1932 e, retornando à Itália, dedicou-se à obra de Benedetto Croce e de Ernesto De Martino – Cocchiara se definia como um folclorista etnólogo. Temos aqui uma mudança na abrangência dos estudos, aproximando-se da antropologia:

Penso che non si possa essere un buon folklorista se non si è pure un po' etnologo. Ma cosa si fa in Italia per l'etnologia? [...] mia intenzione è soltanto quella di lavorare un po' anche nel campo dell'etnologia [...] nella speranza (proprio vana?) di poter esser utile ai

Thompson, cuja publicação deu origem ao índice Aarne-Thompson de 1928 que abrangia outras regiões da Europa e do oriente próximo.

¹⁰ Movimento de estudos da linguagem e da literatura fundamentados no formalismo russo e na linguística saussuriana, iniciado em 1926, na cidade de Praga (na antiga Tchecoslováquia). Participaram do movimento linguistas tchecos e russos, em especial Roman Jakobson (1896- 1982) que já havia participado do Círculo de Moscou (estudos de poesia) entre 1915 e 1920.

¹¹ Durante o regime fascista na Itália (entre 1922 e 1943), a demologia ou folclore teve o papel de servir de “instrumento para construir a essência da italianidade” – era a exaltação da cultura popular que interessava ao governo de Mussolini, numa espécie de *populismo* (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 2-3)

miei compagni di lavoro, cioè ai folkloristi non iniziati nell'etnologia (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 35).

Sua obra *Storia del folklore in Europa* (1952) reflete essa concepção de que o folclore e a etnologia se integram permitindo “observar as tradições populares no contexto de uma história das ideias e da civilização mais gerais”, analisando a metodologia usada pelos folcloristas através dos tempos tendo em vista os contextos histórico, cultural, literário e os pensamentos científico e filosófico (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 36). Cocchiara consegue, assim, abranger as necessidades mencionadas por Gramsci.

Storia del folklore in Europa foi publicada pela Editora Einaudi, assim como suas demais obras escritas a seguir. É dessa época a intensa colaboração como consultor para a Editora, participando da equipe de publicação da *Collana Viola* (a partir de 1946), bem como elaborando traduções e prefácios para obras estrangeiras ligadas ao seu campo de estudos. Esse trabalho colocou Cocchiara diretamente em contato com De Martino e Pavese, que dirigiam a *Collana*. Entre outros trabalhos como ensaios e resenhas críticas na área dos estudos folclóricos, Cocchiara foi autor de *Il paese da Cuccagna* (1956), *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia* (1947), *Popolo e letteratura in Italia* (1959) *L'eterno selvaggio* (1961) – sendo os três últimos considerados os mais importantes de sua carreira. (BRIOSCHI & GIROLAMO, 2002, p. 921-937).

Esses e outros intelectuais que, mais intensamente depois da Segunda Guerra, dedicaram-se aos estudos das tradições populares, empenharam-se no sentido de contribuir para a construção da identidade nacional enquanto ponto de partida para a cultura na sociedade após o fascismo e a guerra. A Editora Einaudi, fundada em 1933 por Giulio Einaudi, com a colaboração de intelectuais italianos de expressão da época (filósofos, historiadores, literatos como Cesare Pavese, Leone Ginzburg, Massimo Mila inicialmente, e mais tarde Giaime Pintor, Natalia Ginzburg, Elio Vittorini e Italo Calvino), esteve envolvida com a publicação de ensaios literários desde sua fundação. Nas décadas de 1940-50, tomou parte em projetos ligados a estudos de diversos

ângulos da questão folclórica que hoje seriam considerados como pertencentes ao campo da antropologia.

A Einaudi havia surgido com uma proposta antifascista e com uma política editorial que refletia tanto a influência inicial de Benedetto Croce como contribuições marxistas, definindo uma identidade difícil de ser confundida: a busca pelo leitor culto que estivesse disposto a fazer leituras variadas em literatura, história e política, diferentemente de suas contemporâneas Mondadori (em que predominava a biografia e memorialística em nível de ficção) e Bompiani (ensaísmo como extensão da literatura) (FERRETTI, 2004, p. 31-38, 147):

Un attivo, molteplice e tuttavia unitario rapporto tra rigore e sperimentazione, scientificità e militanza, discussione e conflitto, una feconda interazione tra varie discipline e generi, una concezione *non separata* della letteratura, una *politica d'autore e di collana* fondata su una istanza creativa e conoscitiva insieme (FERRETTI, 2004, p. 147).

Com a participação de escritores e intelectuais como Ernesto De Martino, Cesare Pavese, Giuseppe Cocchiara e outros estudiosos de etnologia e sociedade tradicionais, a Einaudi fez surgir antologias de textos sobre o assunto e traduções de obras internacionais (Propp, Cassirer e Spencer); coleções como a *Collezioni di studi religiosi, etnologici e psicologici*; uma coletânea de poesia popular de todas as regiões da Itália - *Il Canzoniere* (1955) de Pier Paolo Pasolini; e a obra que pretendeu ser “um Grimm italiano” - *Fiabe Italiane* de Italo Calvino (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 1-3).

2.2 – O “Grimm Italiano”

Até a década de 1950, quase todas as coletâneas de contos populares recolhidos pelos folcloristas italianos a exemplo da famosa coletânea dos irmãos Grimm permaneciam, no entanto, de caráter local: Angelo de Gubernatis (Siena e Roma), Domenico Comparetti (Pisa), Vittorio Imbriani (Florença, Campânia e Lombardia), Giuseppe Pitrè (Sicília), Luigi Molinaro Del Chiaro (Nápoles), entre

outros. O trabalho de produzir um volume unificado nacional havia sido tentado por Domenico Comparetti em 1875 com *Novelline popolari italiane* (vol. I), mas os demais volumes nunca chegaram a ser publicados. Houve também uma antologia interdialetoal publicada por Francesco Corazzini em 1877, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti o saggio di letteratura dialettale comparata*. Em ambas não houve trabalho de tradução e as narrativas foram mantidas em seus dialetos. Assim, não havia uma obra completa que reunisse textos das diversas regiões da Itália quer em dialetos quer em italiano (CIRESE, 1988, p. 17).

Nos primeiros anos após a Segunda Guerra Mundial, enquanto toda a Europa se reconstruía, a Itália se recuperava dos anos de repressão da ditadura fascista reconstruindo-se tanto física como politicamente. Nesse cenário, os estudos das tradições populares serviram como mote, respondendo às preocupações acerca da nacionalidade. Assim, aproveitando o impulso que havia sido dado para os estudos das tradições populares nos anos 1930-40, as manifestações folclorísticas emergiram como elementos com os quais era possível aos italianos facilmente se identificarem – idealização do passado aliada à necessidade de reconstrução pós-fascismo e à força coletiva da poesia popular (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 3). Isso se concretizou em estudos que abrangeram facetas diversas das tradições populares: os dialetos (filologia), as narrativas e poesia (estética), as tradições (história), numa procura pela afirmação da cultura popular tendo como fonte de inspiração os estudos soviéticos como os do linguista Roman Jakobson e do estruturalista Vladimir Propp (autor de *Raízes históricas dos contos de fadas* publicado na Itália em 1949) e das reflexões dos textos de Gramsci sobre cultura popular (CIRESE, 1951).

Cesare Pavese (1908-1950) escritor, poeta, tradutor e editor, colaborador da Editora Einaudi desde a sua fundação em 1933, tendo sido diretor das sedes de Roma e Torino, se torna responsável pelos estudos folclóricos na editora após a Segunda Guerra, uma vez que o tema também era assunto de seu interesse pessoal. A atmosfera criada pelas tragédias provocadas pela Segunda Guerra trouxe para Pavese reflexões

sobre os sentimentos mais primitivos do homem e as razões de seu comportamento, o que o levou ao interesse pela cultura popular, pelo mito, pela religião e pelo folclore fundamentado no estudo da etnoantropologia e psicanálise. Daí seguiu-se a publicação de dois livros: *Feria d' Agosto* (1945), uma reunião de textos organizados sob três temas: o mar, a cidade e o vinhedo, em que reflete sobre a relação do homem com a natureza e *Dialoghi con Leucò* (1947), mais diretamente ligado à mitologia, com diálogos entre personagens da mitologia clássica (deuses e heróis) sobre a inevitabilidade do destino da humanidade em sua relação com a natureza. O interesse do escritor pela temática ainda deu origem ao artigo *Il mito* publicado pouco antes da sua morte¹² (FERRONI, 1991, p. 405-407).

A partir de 1945, com a colaboração do etnólogo Ernesto De Martino (1908-1965), Pavese inicia o projeto de uma coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos, que também contou com a colaboração de Giuseppe Cocchiara (como consultor). Essa coleção, já citada anteriormente, *Collana Viola*, foi inaugurada em 1948 com a publicação da obra *Il mondo magico - Prolegomeni a una storia del magismo* do próprio De Martino – uma obra que trata dos poderes mágicos, do sobrenatural na cultura das sociedades primevas. Nos anos em que dividiu a responsabilidade da coleção com Pavese, De Martino compartilhou os resultados de seus conhecimentos de etnologia, historicismo e história das religiões – principalmente nesta última matéria em que era especialista. Além de *Il mondo magico*, são obras suas (mas nem todas publicadas pela Einaudi): *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941), *Introduzione allo studio dell'etnologia* (1953-54), *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), *Sud e magia* (1959) entre outros, além de dezenas de artigos que saíram em revistas especializadas.

No final da década de 1940 e início da década de 1950, algumas das obras que apareceram na *Collana Viola* foram: *Radici storiche dei racconti di fate* de Vladmir I. Propp, *Il mito dello Stato* de Ernest Cassier, *Trattato di storia delle religioni* de Mircea Eliade,

¹² Outros ensaios que restaram inéditos devido ao desaparecimento precoce de Pavese foram reunidos e prefaciados por Italo Calvino em *La letteratura americana e altri saggi* (Torino, Einaudi, 1951).

e *Formi elementari della vita religiosa* de Émile Durkheim – o que havia de mais recente nos estudos religiosos e etnológicos na Europa. No entanto, a morte precoce de Pavese e o gênio difícil de De Martino¹³ teriam acabado por complicar a situação da coleção (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 5-23).

Mais tarde, no início da década de 1950, outra coleção de caráter folclórico passa a ser publicada pela Editora Einaudi. Inserida dentro da coleção *I Millenni* – a de mais alto nível e prestígio da editora –, *Classici della fiaba* tinha como objetivo publicar as grandes coletâneas mundiais de contos maravilhosos, como a obra dos irmãos Grimm (alemã), de Afanassiev (russa), Andersen (dinamarquesa) e era dirigida por Natalia Ginzburg, Giuseppe Cocchiara e por Italo Calvino – que assumiu, de certa forma, as responsabilidades que cabiam a Pavese nessa área. Em uma carta escrita para Giulio Einaudi, Cocchiara sugeriu, diante dos volumes já publicados de Grimm (1951) e Afanassiev (1953) da coleção *Classici della fiaba*, que a Editora devesse procurar publicar uma coletânea de narrativas que abrangesse toda a tradição italiana – cujo repertório para tanto, como visto até aqui, era riquíssimo embora não-sistematizado –, de forma que seu país também pudesse figurar na coleção. A data da carta é 18 de dezembro de 1953 (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 57).

(...) Ed ecco la terza iniziativa, che è mia.

Ho visto Afanasiev ed è un libro bellissimo. I Grimm hanno aperto un'ottima via. Ma dopo i Grimm, dopo Afanasiev non sarebbe il caso di pensare a una raccolta delle più belle novelle del popolo italiano? Nelle raccolte dell'Imbriani, del Comparetti, nel Pitrè ci sono veri e propri tesori. E il libro – che potrebbe intitolarsi *La novellaia italiana* oppure *Fiabe del popolo italiano* – costituirebbe indubbiamente una nuova grande strenna.

¹³ A posição etnográfica de De Martino era bastante radical em relação ao desejável por Pavese para a *Collana Viola*. Havia ainda uma polêmica em relação ao tipo de prefácios que deveriam ser publicados nas obras (geralmente escritos pelo próprio De Martino que para Pavese estavam ficando redundantes). Além disso, o etnólogo desejava ter maior participação nas decisões editoriais, embora estivesse sugerindo publicar textos que entravam em conflito com suas próprias convicções. Por fim, com o desaparecimento do outro, De Martino se empenha em investigações etnográficas “trabalhosas e desastrosas” que acabam por comprometer o futuro da coleção. Enquanto isso, Cocchiara que havia procurado manter-se à parte da discussão entre Pavese e De Martino, segue com seu trabalho de consultor na Einaudi e contribui para o desenvolvimento da ideia que levou a *Classici della fiaba*. (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 23-30)

I testi scelti, è ovvio dirlo, se dialettali verrebbero tradotti. Il libro può essere illustrato con stampe popolari italiane. (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 58).

A resposta a essa e as demais sugestões editoriais que Cocchiara fazia naquela carta foi dada por Italo Calvino, em carta de 15 de janeiro de 1954:

(...) Invece ci interessa molto il progetto della raccolta delle fiabe (o novelle popolari o conti come vogliamo chiamarle) italiane. Anche questa è un'idea sulla quale abbiamo cominciato a discutere da alcuni mesi, da quando cioè, la pubblicazione dell'Afanasiev, dopo quella del Grimm, ci mise di fronte al problema di porre mano a un piano organico di tutta la favolistica mondiale. Per le fiabe italiane, che non hanno avuto ancora il loro Grimm o il loro Afanasiev su scala nazionale, il problema è grosso, e saremmo ben lieti d'avere qualche Suo consiglio preliminare. C'è il problema della raccolta del materiale che per alcune regioni è già edito e per altre quasi inesistente. C'è il problema dei dialetti. C'è il problema, mettendo insieme il materiale di raccoglitori diversi, di dare unità, stilistica e di metodo, al libro. (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 59).

Os problemas que Calvino elenca em sua carta para que fosse empreendida a elaboração do “Grimm Italiano” são os mesmos que Alberto M. Cirese, em seu artigo *Italo Calvino studioso di fiabistica*, enumera ratificando as dificuldades enfrentadas para a realização daquele trabalho:

Che c'era infatti nel quadro della documentazione fiabistica nel 1956? Una non trascurabile mole di raccolte documentarie, ma tutte a carattere locale: come si sa, la singole nazionale, progettata da Domenico Comparetti, reunì certo un copioso materiale manoscritto, ma non andò oltre la pubblicazione del primo volumetto, nel 1875; e più esigua cosa fu il gruppetto di fiabe di varie regioni che Francesco Corazzini incluse nella sua antologia interdialezionale del 1877.

In altre parole, all'assenza di una raccolta di testi su base nazionale, s'accompagna l'assenza di un quadro della diffusione in area italiana dei tipi e dei motivi. Né antologia né indice, dunque.

(...) per il canto popolare l'inventario delle forme attestate in Italia era già sostanzialmente fatto, e già in gran parte delineata la carta della loro distribuzione regionale, per le fiabe erano totalmente da costruire sia l'inventario dei tipi o intrecci o soggetti presenti nel nostro territorio, sia il quadro della loro distribuzione regionale (CIRESE, 1988, p. 17-18).

Além da tarefa de reunir todo o material disperso nas várias regiões da Itália, havia uma outra mais específica: “dare unità, stilistica e di metodo, al libro” de forma que fosse uma obra “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.” (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 58-60). Deveria ser, portanto, um volume unificado, com critérios poéticos e a Editora Einaudi, então, escolheu o próprio Italo Calvino para empreender tal tarefa.

2.3 – “Mergulho”

“Se potrà cominciare subito il lavoro, sarà bene tenere i contatti più stretti tra noi, in modo che già io possa cominciare a farmi un po’ di preparazione per il momento del ‘tuffo’...” (Trecho da carta de Calvino a Cocchiara de 16 de abril de 1964) (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 62). A metáfora do mergulho num mundo submarino é, como observou Lucca Clerici, a “central da Introdução às *Fábulas Italianas*”: Calvino compara seu trabalho com os contos populares a uma viagem submarina para a qual, até então, só embarcavam especialistas munidos dos equipamentos especiais que ele alegava não possuir (CLERICI, 1988, p.85; CALVINO, 2007, p. 12-13).

Il foldore unplugged (CALABRESE & CRUSO, 2008) reúne cartas escritas entre os anos de 1945 e 1957 cujos autores envolvidos estavam todos ligados de alguma forma à Editora Einaudi – escritores, editores, consultores e o próprio Giulio Einaudi. Nelas, discutem-se assuntos editoriais inerentes à tradição popular como coleções folclorísticas, ensaios e outros projetos da editora na matéria. Através da leitura dessa correspondência, pode-se perceber como se dava o funcionamento da editora - nesse setor pelo menos -, como surgiam as ideias e os temas das coleções, o que deveria ser e como deveria ser traduzido o material de outras línguas, o que seria publicado

imediatamente e o que seria aproveitado mais tarde, quais ideias poderiam ser postas em prática e quem seria responsável pelos volumes.

Quanto ao trabalho com os contos populares italianos, lemos nas cartas que Calvino propôs inicialmente que fosse uma obra mista – Giuseppe Vidossi, tendo em vista o trabalho feito por Comparetti, havia sugerido que os contos de origem toscana, vêneta e úmbria permanecessem em dialeto e os demais fossem traduzidos. De Martino, por sua vez, era contra qualquer tradução que pudesse “intaccare il loro valore di documenti storici (...) egli considerava la fiaba un’espressione di superstizioni popolari reali, uno strumento attraverso cui le subculture combattono per determinarsi all’interno della società e della civiltà.” (CRUSO, 2008, p. 17). O folclorista neófito, por sua vez, temia “matar” o espírito das narrativas com a tradução. Cocchiara, em carta de 08 de abril de 1954, alega que se o desejo de Giulio Einaudi era que o volume dos contos populares fosse para um público maior, não apenas de estudiosos e que não devesse se parecer com um “manual universitário”, então que fosse feita uma obra mais poética e menos filológica, unificada, assim como o trabalho feito pelos Grimm – “su base di lavoro filológica, lavorare con criteri essenzialmente poetici”. Cocchiara sugeriu a Calvino que lesse o “maior número possível” dessas narrativas a fim de apreender-lhes o “espírito”, traduzindo então as que julgasse mais apropriadas, reescrevendo num italiano “favolistico, corretto ma svagato” (CRUSO, 2007, p. 17-18; CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 61).

Já nesse ponto, abril de 1954, o trabalho com os contos populares deixava a esfera dos projetos e passava para a esfera dos empreendimentos, da “ordem do dia”. Calvino escreve a Cocchiara:

(...)Comunque, occorre prima avere una sistemazione filologica da cui partire, cioè una raccolta di tutti i testi trascritti nei vari dialetti. Giulio Einaudi sarebbe felice di affidare a Lei questa raccolta e sistemazione del materiale e la direzione del lavoro di traduzione su cui poi il “narratore” dovrebbe iniziare il suo lavoro. Crediamo che non sia il lavoro da poco, anche per la mancanza di repertori complessi della favolistica italiana (conosco solo l’indice delle fiabe toscane del d’Aronco, uscito recentemente). Il programma di Einaudi

sarebbe questo: una prima fase condotta da Lei, magari valendosi della collaborazione di Suoi allievi, fase in cui venga raccolto e catalogato e tradotto tutto il materiale che potrà essere utilizzato. (A questa fase Einaudi è pronto a concedere i limiti di tempi più ampi; per esempio da ora al marzo del '55). A un certo punto, quando questo lavoro è ultimato a buon punto, io verrei esonerato dalle mie mansioni editoriali-impiegatizie e per un periodo all'incirca di nove mesi non dovrei occuparmi d'altro che delle fiabe. Studierei il lavoro con Lei, poi me ne andrei per conto mio, con tutto il materiale in una località solitaria e, pur sempre tenendomi in contatto con Lei per le questioni filologiche, ruminerei le mie fiabe finché non avrò compiuta la nuova versione definitiva (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 62).

Os primeiros textos que versavam sobre o assunto são mandados para Calvino a partir de maio de 1954: as obras de Pitrè e Comparetti principalmente – as mais abrangentes e sistematizadas. Cocchiara tinha acesso às obras do museu etnológico que dirigia, tornando a tarefa de reunir material mais fácil; Calvino não se deslocou em direção aos textos, não foi responsável pela perscrutação do material. Enquanto ia se desenrolando esse trabalho, a correspondência revela que outros projetos na área dos estudos folclóricos seguiam em paralelo. Calvino era então editor do *Notiziario Einaudi* (periódico de divulgação da editora) e as novas publicações da Editora Einaudi necessitavam de resenhas que deveriam sair nos números desse periódico. Cocchiara trabalhava no projeto com Calvino, mas tinha seus próprios projetos para concluir. Em novembro daquele ano, *Storia del folklore in Europa* recebeu o prêmio Marzotto na categoria História – mesmo mês em que Calvino e Cocchiara se reuniram pela primeira vez para tratar mais diretamente sobre o objetivo em comum. Em dezembro, a Einaudi publicava o volume dos contos de Andersen e no *Notiziario Einaudi* sairia uma resenha escrita por Cocchiara sobre essa publicação, assim como já havia resenhado as publicações anteriores de contos populares da coleção *Classici della fiaba*.

Em maio de 1955, Calvino retoma a correspondência com Cocchiara, interrompida devido às outras atividades do primeiro junto a Editora. Nessa carta, do

dia 9, ele explica como estava sendo feito o trabalho com o material, principalmente os volumes de Giuseppe Pitrè, que lhe foram enviados por Cocchiara:

Nel mio lavoro procedo così: di ogni fiaba che leggo, segno un rapido appunto; poi la classifico in base ai tipi numerati che mi sono fissato da me secondo le necessità mie e che man mano aumento a ogni nuovo tipo che incontro. Ogni tipo ha la sua scheda su cui segno il titolo della fiaba; quando tra poco, comincerò la stesura, d'ogni tipo o sottotipo prenderò la variante migliore eventualmente integrandola con le altre (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 70).

Giuseppe Vidossi e Paolo Toschi, também colaboradores da Editora Einaudi, enviaram por seu turno outras obras a serem estudadas por Calvino como as de Vittorio Imbriani e Francesco Corazzini. Através das cartas em que solicita materiais a Cocchiara, pode-se perceber que Calvino procurou abranger de alguma forma todas as regiões da Itália (precisamente da Itália linguística¹⁴ como o próprio Calvino especificou na introdução à *Fiabe Italiane*). Dentre essas primeiras obras, a de Pitre contemplava as regiões da Sicília e da Toscana, Corazzini também havia contemplado a Toscana, juntamente com Veneza, Bolonha, regiões beneventana, bergamasca, vicentina. A obra de Imbriani correspondia às regiões de Florença e Milão e a coletânea de Comparetti era a mais abrangente¹⁵.

Durante quase nove meses, não houve correspondência entre Calvino e Cocchiara – entre dezembro de 1955 e setembro de 1956. Como estava previsto no programa de Einaudi, Calvino procurou concentrar-se nesse tempo apenas no trabalho com as narrativas (já tinha à disposição todo material necessário). Seu trabalho de editoria da Einaudi foi parcialmente interrompido – isso é percebido através das poucas cartas de trabalho que escreveu ao longo desse período (CALVINO, 2000, p. 447-468). Numa carta escrita para a sua mãe, em agosto daquele ano, o escritor, que havia aproveitado o período de férias para se isolar no sul do país, pede que ela não forneça o

¹⁴ Na Itália, devido a distribuição dos dialetos pelo país, costuma-se fazer uma divisão regional linguística, que não coincide exatamente com a divisão política nem na denominação nem no espaçamento geográfico (ver nota 2).

¹⁵ Como visto anteriormente, Comparetti havia tentado uma coletânea nacional, mas não passou do primeiro volume publicado.

endereço do hotel em que se encontra hospedado a ninguém, pois não gostaria de ser incomodado “com questões editoriais ou outros aborrecimentos” uma vez que estava “trabalhando no prefácio” da coletânea que deveria ser entregue em setembro (CALVINO, 2000, p. 461-462).

Por fim, em 4 de setembro de 1956, Calvino escreve a Cocchiara enviando as provas dos duzentos contos populares – desejava que o demólogo fosse o primeiro leitor, já que este havia sido “o primeiro a orientá-lo no trabalho”. Encontrava-se em processo de finalização da introdução e das notas, tudo deveria estar pronto para dali a dois meses (para a publicação sair pela época do Natal como as demais obras da coleção):

Ho cercato in questo modo di rappresentare tutte le regioni italiane, più o meno bene, per qualcuna sconfinando dalla fiaba in altri generi di narrativa orale. (È rimasta fuori l'Umbria, di cui inspiegabilmente non ho trovato nulla che potesse essere utilizzato.)

Il mio intervento sui testi, quel che ci ho messo di testa mia, varia molto a seconda del materiale: talora ho rifatto io di sana pianta; ma nei casi in cui il testo era bello di per sé (come per la quarantina di fiabe siciliane che ho preso da Pitre) ho tradotto il più possibile letteralmente (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 92-93).

Calvino também envia, posteriormente, a introdução e as notas que escreveu para seu livro a Cocchiara para que lesse antes da finalização. Este ainda contribuiu dando algumas sugestões, principalmente em questões dialetais e de tradução, bem como propondo correções na bibliografia citada, mais precisamente na introdução. (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 97-98).

Em novembro daquele ano, a Editora Einaudi publicou então o resultado do trabalho de dois anos: *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino* traz duzentos contos populares das diferentes regiões italianas, acompanhados de uma introdução do autor e de notas (uma para cada narrativa). Restava saber se realmente, como havia se questionado na introdução, Calvino teria conseguido depois desses dois anos de “viagem” “repôr os pés no chão”.

2.4 – *Fiabe Italiane*

A edição de 1956 dos contos de Calvino apareceu na coleção “I Millenni” dentro da divisão *Classici della fiaba* ao lado das obras dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm, de Aleksandr Afanássiev e Hans Christian Andersen. Hoje, a obra de Calvino está aos cuidados da Editora Arnoldo Mondadori. A versão atual de *Fiabe Italiane* tem sido publicada em três volumes na coleção *Oscar Mondadori* e foi acrescida de uma nota escrita pelo autor em 1971 por ocasião de uma nova edição naquele ano¹⁶ e uma cronologia biográfica de Calvino elaborada por Mario Barenghi e Bruno Falchetto em 1991. Nessa editora, porém, as gravuras medievais que ilustravam as narrativas e que faziam parte da primeira edição da Einaudi não foram mantidas.

Introdução

A Introdução da obra foi escrita em quatro partes, tendo sido abordado em cada uma delas um viés específico do trabalho do autor. É daqui que a maioria dos leitores obteve as informações a respeito do trabalho realizado por Calvino – mas a leitura das cartas nos contou mais do que o autor disse oficialmente, nos dando uma perspectiva um pouco diferente.

Na primeira parte, “Uma viagem entre as fábulas”, Calvino faz um histórico da matéria, esclarecendo que os livros de contos populares surgiram na Itália antes de aparecerem em outros países – *Piacevoli Notti* de Francesco Straparolla é da metade do século XVI e *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile é do século XVII, cerca de sessenta anos antes da obra de Charles Perrault¹⁷ –, embora estivessem ainda fortemente ligados aos moldes do *Decamerone*, as novelas de Giovanni Boccaccio. Mesmo que ainda não

¹⁶ Nessa ocasião, Calvino anota algumas mudanças que aconteceram nos estudos demológicos entre 1956 e o início dos anos 1970.

¹⁷ *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile foi publicado em volumes entre 1632-1634, *Contes de ma mère l’Oye* de Charles Perrault foi publicado apenas em 1697.

houvesse, no século XIX, uma coletânea “de fábulas populares de toda a Itália, que fosse também livro agradável de ler, popular por destinação e não apenas pela fonte”, (CALVINO, 2007, p. 15) uma coletânea geral já havia sido tentada (por Comparetti em 1875).

O “salto no escuro” que Calvino se dispôs a dar ao ter aceitado trabalhar com contos populares não foi realizado sem reflexão. O texto relata todas as preocupações e precauções com as quais o autor lidou antes de começar, não sendo ele etnólogo, filólogo, antropólogo nem demólogo. Mas a natureza “tentacular e aracnídea do objeto” de seus estudos surpreendeu-o e lhe interessou verdadeiramente, porque, segundo Calvino, havia algo que o ligava aos contos populares e que seria o fato de acreditar desde sempre que:

As fábulas são verdadeiras. São, tomadas no conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte da vida que é o perfazer-se de um destino, a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação, ao afastamento da casa, às provas para tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano. (CALVINO, 2007, p. 16).

Essa crença faz eco à reflexão de Gramsci a respeito do folclore já assinalada anteriormente, permitindo concluir que Calvino compartilhava da opinião gramsciana de que a matéria devia ser levada a sério como uma concepção de mundo coerente em si mesma, mesmo que divergente da concepção histórica oficial.

Na segunda parte, “Critérios do meu trabalho”, Calvino explica a proximidade dos procedimentos que escolheu para a elaboração das suas narrativas, com o trabalho feito mais de um século antes na Alemanha pelos irmãos Grimm, “científico pela metade, ou se quisermos por três quartos”: trabalhando com os materiais das diversas regiões, traduziu, integrou uma variante com outra, narrou novamente o que acreditava ser preciso narrar até mesmo para dar coerência interna à

obra. Esclarece ainda que não foi pessoalmente escutar histórias, como fizeram os Grimm, primeiro porque o material recolhido pelos especialistas, e que estava nas bibliotecas e museus etnográficos, já era bastante rico e farto e em segundo porque alegava não ter aptidão para fazer com que alguém lhe contasse algo. Partindo, então, desse material já existente Calvino traçou dois objetivos: “representar todos os tipos de fábula cuja existência estava documentada nos dialetos italianos e representar todas as regiões da Itália” (CALVINO, 2000, p. XVIII).

Preocupando-se de antemão com as possíveis críticas que receberia de duas vertentes – aqueles que têm preferência pelo texto popular e que gostariam que as narrativas tivessem sido reproduzidas sem alterações e aqueles que não apreciavam a poesia popular e que gostariam que houvesse maior interferência do autor na reelaboração das narrativas ou até mesmo que fossem totalmente autorais –, Calvino assume que ambas as preocupações lhe ocorreram em algum momento do trabalho, mas que não poderia tê-lo feito de forma diferente, pois o objetivo editorial era disponibilizar ao maior número possível de leitores italianos ou estrangeiros, que não tinham familiaridade com os dialetos do país, “o mundo fantástico contido em textos dialetais não decifráveis por todos”; além de facilitar possíveis traduções em outros idiomas, subentende-se. (CALVINO, 2000, p. XIX).

A medida da intervenção do autor nos textos variou, segundo ele, conforme a necessidade, conforme a qualidade do material de que dispunha e das variações que cada narrativa apresentava. Houve dificuldade, principalmente quando uma tradução poderia significar a perda das características orais, do acento próprio de uma determinada região. No caso das narrativas da região Toscana, por exemplo, o autor disse ter tido que abaixar “um grau o tom da linguagem, descolorir e enxugar um pouco o vocabulário muito rico” para conseguir manter a harmonia conjunta da obra.

Meu trabalho consistiu em tentar fazer desse material heterogêneo um livro; em tentar compreender e salvar, de fábula em fábula, o “diferente” que provém do modo de narrar do lugar e do acento pessoal do narrador oral, e em eliminar – ou seja, em reduzir à

unidade – o “diverso” que se origina da maneira de compilar, na intervenção intermediária do folclorista. (CALVINO, 2007, p. 22).

Numa justificativa final, encerrando a questão de sua intervenção nos contos originais, Calvino diz ter sido encorajado por um ditado toscano: “La novella nun è bella, se sopra nun ci si rapella” – o mesmo que se quer dizer em português, para justificar acréscimos pessoais, com o ditado: “quem conta um conto aumenta um ponto”. Assim, deixa entrever que se não tivesse intervindo nas narrativas – uma vez que havia se tornado mais um narrador na cadeia dos difusores de tradições populares – talvez não tivessem alcançado um bom resultado. Há ainda uma menção a uma ideia contida nos textos de Benedetto Croce que complementaria o provérbio toscano. Em um texto de 1925, Croce escreveu sobre os contos populares napolitanos que foram recontadas no estilo barroco por Giambattista Basile em seu *Pentamerone*:

Così com'esse sono d'ordinario narrate dal popolo, hanno smarrito, quando pur l'ebbero, la loro vita poetica originaria, l'afflato che potè dar loro chi primo immaginò e compose questa o quella di esse; e somigliano agli scialbi e materiale riassunti, coi quali si espone il “fatto” di una novella o di un romanzo. Da ciò, l'insipidezza ordinaria delle fiabe, stenograficamente raccolte dai folkloristi o demopsicologi; documento bensì di dialetti, di costumi, e, se si vuole, di miti, ma ben di rado opere di poesia; e, in effeto, quelli raccolte non sono diventate mai libri di lettura, salvo che non siano state più o meno rielaborate o ritoccate con artistico sentimento (CROCE, 1925, p. 72).

É possível que tal crítica tão incisiva tivesse feito eco de alguma forma no texto do autor lígure, embora Calvino não cite diretamente qual pensamento em Croce estivesse ligado ao provérbio toscano. Entretanto, um discussão um pouco mais antiga que a reflexão do filósofo napolitano, mas provavelmente posterior ao provérbio citado pelo autor lígure, pode ser destacada e aqui faremos um parêntesis à Introdução de *Fiabe Italiane* para demonstrar uma constatação da inevitabilidade da reelaboração ao se narrar um conto popular.

No início do século XIX na Alemanha, quando Jacob e Wilhelm Grimm trabalhavam com os contos populares, Ludwig Achim von Arnim¹⁸ e seu cunhado Clemens Brentano trabalhavam com poesia e música popular. Uma discussão epistolar entre Jacob Grimm e Arnim se estabeleceu por ocasião de uma divergência a respeito da diferença entre *poesia da natureza* e *poesia artística*, em que o primeiro definia a diferença como:

A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. (JOLLES, 1976, p. 183).

Ou mais precisamente: para Jacob Grimm “a poesia artística é uma ‘elaboração’, a poesia natural ‘uma criação espontânea’”. Entretanto tal distinção não era assim percebida por Arnim que defendia que toda criação artística da qual o povo se apoderasse, com o passar do tempo, podia ter seu autor caído no esquecimento produzindo, assim, a poesia popular – não sendo, portanto, criação coletiva nem tendo valor diferenciado. (JOLLES, 1976, p. 184)

A discussão passa, mais tarde, para o conto popular: Grimm, seguindo a sua posição com relação ao valor da poesia popular em si mesma, defendia que qualquer mudança, tradução ou transposição em língua moderna de uma narrativa, independente do intuito, não é algo positivo e produz textos que “carecem totalmente de valor”. Arnim, por sua vez, defende que tal prática é inevitável e até desejável, uma vez que se o conto popular: “não nos instiga a contá-lo de novo, se não nos mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo seu valor e poder de atração” (JOLLES, 1976, p. 184-186). Para defender seu ponto de vista, Arnim foi mais longe:

¹⁸ Ludwig Achim von Arnim (1781 – 1831) – escritor romântico alemão. Foi autor de romances (não muito bem sucedidos) e novelas em que elementos realísticos e maravilhosos se misturavam - estas lhe deram notoriedade juntamente com a obra *Des Knaben Wunderhorn (A trompa maravilhosa do menino)* que escreveu com o irmão de sua esposa Clemens Brentano. (JOLLES, 1976, p. 182; PORTAL TRECCANI, Enciclopédia eletrônica e dicionário bibliográfico).

tendo lido em primeira mão as narrativas que os irmãos Grimm se dispuseram a reunir e tendo sido um grande incentivador para que fossem publicadas, declara a Jacob:

Jamais acreditei, mesmo que tu próprio o creias, que os *Kindermärchen* (Contos Infantis) foram transcritos *tal qual* os recebestes; a tendência para construir e *continuar* uma obra é mais forte no homem que todos os seus projetos e simplesmente impossível de erradicar.” (JOLLES, 1976, p. 187).

A resposta dada pelo Grimm é justamente a que mais nos interessa por se relacionar diretamente com os argumentos usados por Calvino na defesa de seu trabalho com os contos populares italianos:

Eis-nos chegados à fidelidade. Uma fidelidade matemática é absolutamente impossível e não existe nem mesmo na história mais verdadeira e mais rigorosa; mas isso carece de importância, pois sentimos que a *fidelidade* é coisa verdadeira e não ilusão; ela opõe-se, portanto, à *infidelidade*. Não podes escrever uma narrativa perfeitamente fiel e conforme, assim como não podes quebrar um ovo sem que uma parte da clara adira à casca; é a consequência inevitável de todo o labor humano e é a *façon* que muda constantemente. Para mim, a verdadeira fidelidade, nessa imagem, seria não quebrar a gema do ovo. Se duvidas da fidelidade dos nossos Contos, não podes duvidar dessa outra fidelidade, pois ela existe. Quanto à outra e impossível fidelidade, nós próprios e outros que no-los narraram outrora, com palavras em grande parte diferentes, nem por isso fomos menos fiéis: nada de fundamental foi acrescentado ou mudado (JOLLES, 1976, p. 187-188).

Duas observações podem ser feitas a partir da leitura dessa última citação: Calvino conhecia a discussão, os argumentos usados por Jacob Grimm para defender o trabalho que ele e o irmão realizaram; no entanto não se valeu dos mesmos, preferindo mencionar um provérbio e um filósofo italianos, embora tenha admitido que seu trabalho se assemelhasse ao dos Grimm, sendo parcialmente científico. Com relação propriamente à afirmação de Jacob Grimm, quando diz que “nada de fundamental foi acrescentado ou mudado” entramos na esfera dos pontos de vista, uma vez que a definição do que seja “fundamental” é subjetiva, justamente o ponto central da discussão que se estabeleceu após a publicação da coletânea de Calvino sobre a (in)fidelidade aos textos consultados, como veremos mais adiante.

Voltando à Introdução de *Fiabe Italiane*, na terceira parte, o autor comenta os materiais que foram utilizados. Sobre “As coletâneas folclorísticas” que lhe foram disponibilizadas, esclarece que havia uma vasta gama de material a ser estudado, mas que a distribuição pelas regiões da Itália era muito desigual. Em regiões como a Toscana e a Sicília a quantidade e a qualidade do material eram plenamente satisfatórias. Dessas regiões, Calvino destaca duas como “as coletâneas mais belas da Itália”: *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880) de Gherardo Nerucci¹⁹ e *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (quatro volumes publicados em 1875) de Giuseppe Pitrè.

Já em regiões como Piemonte, Lombardia, Marche, Molise, Nápoles, Campânia, Lucânia, Sardenha e Córsega, o material disponível ou era escasso, ou de um outro tipo de texto popular (como canções, por exemplo), ou tinha sido transcrito de uma forma pouco aproveitável (resumido, sem nenhum cuidado poético), ou ainda era muito generalizado, com textos que em outras regiões tinham sido melhor escritos ou eram mais interessantes. Não foi possível incluir nenhuma narrativa da região da Úmbria. Na região da Ligúria, onde o escritor cresceu, a coletânea que se conseguiu foi feita por um folclorista inglês, James Bruyn Andrews. Nas notas à *Fiabe Italiane* e na bibliografia há um elenco completo do material utilizado, das narrativas e das variantes.

Na última parte, “Características das fábulas italianas”, Calvino procurou fazer um retrato da procedência dos tipos e motivos, argumentando que, embora aparentemente os contos populares sejam iguais em qualquer lugar, há sempre características delimitantes:

Portanto, chamemos de italianos estes contos populares uma vez que relatados pelo povo na Itália, integrados pela tradição oral em nosso folclore narrativo, e igualmente chamemo-los venezianos, toscanos ou sicilianos; e já que a fábula, qualquer que seja a sua origem, está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada – uma paisagem, um costume, uma moralidade, ou então apenas um vago sotaque ou sabor daquela região –, o grau em que se deixaram embeber daquele quê veneziano, toscano ou siciliano é justamente o critério diferencial da minha escolha. (CALVINO, 2007, p. 19-20).

¹⁹ Gherardo Nerucci (1828-1906) escritor, tradutor e estudioso de literatura dialetal da Toscana.

Benedetto Croce já havia acenado que o trabalho de identificar de qual local seria determinada narrativa é “difícil e inseguro” pois cada uma segue um caminho que não foi observado nem documentado (CROCE, 1925, p. 82). Por outro lado, Calvino percebeu que os contos populares italianos receberam influência germânica (zona setentrional), francesa (ascendência dominante) e árabo-oriental (predominantemente no sul, na esteira de *As mil e uma noites*). Embora, segundo ele, pareça que a origem da maioria das narrativas seja medieval, isso não é exato, apesar de ter havido um influxo “medievalizante” muito grande numa tendência que mesclou o conto popular com a novela de cavalaria. Tendo havido através do tempo várias roupagens de acordo com o contexto histórico-social, no Ocidente a última foi de motivos feudais, enquanto no Oriente foi a narrativa de aventuras em busca de fortuna do tipo Aladin e Ali Babá.

Ainda que considere difícil ter certeza, Calvino diz ter encontrado uma narrativa de provável origem italiana. Trata-se de uma história cuja principal característica é o círculo de transformações pelas quais passa uma pequena mulher “branca-como-o-leite-vermelha-como-o-sangue” encontrada dentro da fruta: fruta – moça – pomba – árvore – fruta e moça de novo, fechando o ciclo. Trata-se, em *Fiabe Italiane* da narrativa de número 107 “L’amore delle tre melagrane”²⁰. Entre as narrativas teatrais do conde Carlo Gozzi²¹ era “L’amore delle tre melarance” (laranja agridoce) e para Basile “I tre cedri” (cidra).

Narrativas

Com exceção das lendas sobre origens históricas de cidades e histórias de costumes locais, Calvino afirmou ter levado em consideração os mais diversos tipos de narrativas de origem popular para compor seu elenco como podemos ler a seguir:

²⁰ Na edição brasileira é “O amor das três romãs” (CALVINO, 2007, p. 270)

²¹ Carlo Gozzi (1720-1806), nobre veneziano, defensor da *commedia dell’arte* e escritor de narrativas dramáticas baseadas em contos populares.

Per quel que riguarda la “fiaba” vera e propria, - cioè il racconto magico e meraviglioso, che di solito parla di re di paesi indeterminati, - tutti i “tipi” di qualche importanza sono rappresentati da una o più versioni che mi sono sembrate le più rappresentative, le meno schematiche, e le più impregnate dello spirito dei luoghi... Nel libro, poi, sono sparse anche leggende religiose, novelle, favole d’animali, storielle e aneddoti, qualche legenda locale: insomma componimenti narrativi popolari di vario genere in cui mi sono imbattuto nella mia ricerca e che m’hanno colpito per la loro bellezza, oppure che mi sono serviti a rappresentare regioni in cui di fiabe vere e proprie o non ne ho trovate o erano versioni troppo povere e comuni per essere prese in considerazione. (CALVINO, 2000, p. XVIII).

Quanto ao estilo, segundo o autor, não há no conto popular italiano “o contínuo disforme esguichar de sangue dos cruéis Grimm”. Crueldade violenta e “ferocidade sanguinária” são apenas passagens para se chegar rapidamente à reparação. Os motivos mudam de um tipo de narrativa para outro, os elementos responsáveis pelo mágico, pelo fantástico ou maravilhoso como as botas encantadas, nozes prodigiosas, capas sobrenaturais são usados a critério dos narradores, arranjados conforme seus desejos e integrados às “cores locais” criando um conteúdo único de forma que a história seja sempre breve: “a fábula não desperdiça tempo”. (CALVINO, 2007, p. 38-39).

Há predominância, por outro lado, de “um contínuo e sofrido estremecimento de amor” dominado pela ventura de um amor do tipo “Eros e Psiquê” – o esposo misterioso, mas terno, que só aparece na escuridão e do qual descobrir os segredos é arriscar perdê-lo para sempre. Em outras versões é o monstro ou animalzinho (serpente, porco, ave, pomba) que aguarda o amor verdadeiro para se desencantar, às vezes também pode ser uma esposa ou fada encantada. São “histórias diversas mas que falam todas do amor precário, que une dois mundos irreconciliáveis, que têm sua prova na ausência; histórias de amantes incognoscíveis, que se encontram de verdade só no momento que se perdem” (CALVINO, 2007, p. 40).

Calvino diz ter se preocupado com os prováveis e desejáveis leitores infantis, fazendo com que a sensualidade que permanecia desde a pré-história em boa

parte dos contos populares, fosse atenuada, bastando para o leitor dos “vários níveis culturais” a insinuação do “misterioso abraço noturno”. Para o crítico Alfonso Berardinelli, no entanto, essa “censura” tem muito mais a ver com o que ele chama de “moralismo” que percorre toda a obra de Calvino do que com a pretensão de ampliar seu público. Ao fazer uma análise do conjunto de suas obras numa perspectiva linear, Berardinelli afirma que existe, desde os primeiros textos, um desejo de “uma literatura cirurgicamente amputada de uma parte de si mesma, daquela da qual vêm perturbações e dores, e em paz consigo mesma, feliz por ter perdido a parte que faz mal ou que é acessível ao mal.” Cabe nessa mutilação a sensualidade – “Eros”, que embora apareça “com frequência” não “vai além da atração infantil e da escamurça humorística” (BERARDINELLI, 1999) e cabe também o desviar-se daquele “esguichar de sangue” que parece ter-lhe desagradado consideravelmente em relação aos “Contos de Grimm”.

Notas

Finalizando os textos, Calvino procurou dar ao leitor informações sobre a coletânea folclórica da qual retirou a versão que serviu de base para sua reescrita. Cada narrativa possui, no final, a indicação da região de onde proveio o conto popular utilizado como base para a versão de Calvino. Nas notas de cada uma delas estão inclusas a coletânea que foi escolhida por ser “entre as várias versões” a sua disposição a que lhe pareceu “não só a mais bela ou mais rica ou melhor narrada, mas também aquela que, metidas suas raízes em um terreno, tirou dele mais suco” fazendo-se assim mais regional. (CALVINO, 2000, p. XX)

Assim, para cada narrativa, Calvino forneceu os seguintes dados:

Il riferimento bibliografico (solitamente in sigla²²) della versione originale da me seguita, il titolo di questa versione originale (in dialetto, quando lo possiedo), il luogo dove la versione è stata raccolta (se l’ho, anche la data, ma di solito va usata per riferimento la data di

²² As siglas remetem às referências bibliográficas que foram elencadas após as notas em cada narrativa [N. da A.].

pubblicazione del libro da cui è tratta), e, in tutti i casi in cui ci è giunto, il nome e la professione di chi la raccontò. Infine, avverto quando la versione da me seguita non era pubblicata in dialetto. (CALVINO, 2000, p. 1038).

Houve a preocupação, por parte do autor, em elencar as variantes que encontrou da mesma narrativa em outras regiões, bem como, quando o caso, se havia alguma versão literária de seu conhecimento – para o caso de clássicos como Straparolla, Basile, Perrault, Gozzi, Grimm, etc.

2.5 – Recepção e Crítica

Como primeiro leitor das narrativas (ainda nas provas, antes da publicação) o etnólogo Giuseppe Cocchiara também foi o primeiro crítico do trabalho realizado por Calvino. Essa opinião²³ foi dada através das cartas trocadas no final do ano de 1956, embora não totalmente livre de parcialidade devido a própria natureza da colaboração do etnólogo na empresa:

Non so con precisione quali criteri tu abbia seguito²⁴; so che il libro (e io, del resto, non ho mai dubitato di ciò) è veramente riuscito. È scritto bene – ma non è affatto letterario – ha saputo mantenere un tono elementare ma efficace, semplice ma incantato – e ne è venuta fuori un’opera poetica. Anche l’uso che hai fatto delle “frase dialettali” è abilissimo e non disturba il lettore. (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 94).

A respeito da Introdução, Cocchiara escreveu a Calvino, em 20 de outubro de 1956: “Ti rimando, a giro di posta, la tua prefazione che approvo pienamente e che ho letto con vera gioia. Dunque: - anche Calvino è ormai um folklorista. Bene”. (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 97).

²³ À sua, Cocchiara acrescentou a opinião de duas crianças que compartilharam a leitura das narrativas de Calvino com ele (a filha e a sobrinha), que entre outras coisas consideraram-nas “mais belas que as dos Grimm”, sem serem “melosas” como as de Andersen. “Belas, fáceis, nossas” (CALABRESE & CRUSO, 2008, p. 94).

²⁴ Cocchiara recebeu de Calvino primeiramente as duzentas narrativas, e somente cerca de um mês depois é que lhe foram enviadas a introdução e as notas.

No jornal *La Stampa* de 21 de dezembro de 1956, à página 3, uma crítica assinada por Franco Antonicelli, intitulada “Le fiabe sono vere” define a obra recém publicada:

Così, finalmente, abbiamo il libro delle fiabe popolari italiane, un libro bellissimo, che si accoglie con gioia. Cultura e ingenuità si rallegrano insieme. E anche adulti e bambini. Solo a sfogliarlo, le illustrazioni appaiono incantevoli, e bisogna lodare l’editore Einaudi che ha fatto riprodurre le miniature di un raro codice di favolistica medievale; la traduzione in immagini delle nostre fiabe non potrebbe essere più indovinata. E ora consideriamo il testo. Abbiamo dunque il nostro Grimm? Possiamo rispondere di sì, o meglio, “qualcosa come” il Grimm. La differenza, per un certo lato, è notevole (il nostro Grimm autentico è il Basile del *Pentamerone*) (ANTONICELLI, 1956, p. 3).²⁵

Embora Antonicelli tenha escrito que Calvino era “um escritor que por uma certa inclinação ao *fiabesco* pareceu singularmente adequado para esse trabalho”, ao elaborar suas considerações sobre *Fiabe Italiane*, elenca pontos positivos sobre o tipo de material utilizado – as coletâneas folclorísticas que, embora abundantes não estavam acessíveis à maioria (ele observa que esse material era bem diverso do utilizado pelos Grimm); sobre a escolha metodológica feita por Calvino para seu trabalho (que poderia ter feito de outra maneira, mas o tempo para se ter uma coletânea de contos populares italianos haveria de ser muito maior e “o retardo já tinha sido extremamente longo”); sobre as principais fontes de Calvino – Pitrè e Nerucci e os narradores majoritariamente de origem popular que estavam por trás dessas coletâneas. Enfim, o redator seguiu a leitura da *Introdução* tecendo comentários a respeito, chegando à conclusão que o autor “fez bem, como critério geral” ao adotar a reescritura/tradução/reelaboração. “La fedeltà anche in lui era alcunché di intrinseco. È riuscito bene, è riuscito male? A me pare che sia quasi ovunque riuscito, con un distendere eguale e sciolto di patina, che fa del libro di duecento favole qualcosa di

²⁵ Os contos da primeira edição foram ilustrados com gravuras da tradição popular italiana, o que não ocorre na edição atual, e que contribuiriam sem dúvida para a utilização do superlativo pelo crítico.

unitario, di stile, di lingua, di spirito.” No mais, ressalta que fica a critério de cada um ir até as fontes e comparar as narrativas de Calvino com as versões originais por ele citadas (ANTONICELLI, 1956, p.3).

Em 3 de janeiro de 1957, a Editora Einaudi recebeu de Giorgio Levi della Vida²⁶ uma carta em que solicitava que se encaminhasse ao escritor Italo Calvino, que não conhecia pessoalmente, sua “admiração pela ótima prova que forneceu de ser, além do artista que todos sabem, também um estudioso eminente pela seriedade, acuidade, equilíbrio.” A carta foi respondida pelo próprio Calvino em 15 de janeiro. Entre os agradecimentos, o autor afirmou que “più che il giudizio dei critici letterati, atendevo stavolta quello degli studiosi; a salvarmi dal timore d’aver avuto troppo ardire, avventurandomi con più passione che dottrina e rigore metodologico in un campo che avrebbe invece richiesto tanta erudizione.” (CALVINO, 2000b, p. 472-473).

Em 1972, ao escrever *Invito alla lettura di Calvino*, Giuseppe Bonura tece comentários sobre a escolha de Calvino para o trabalho com os contos populares italianos, sobre o valor filológico de *Fiabe Italiane* e sobre a introdução escrita para a obra. Segundo Bonura, “Calvino pode vangloriar-se de ter se tornado o Grimm italiano” com a vantagem de ter escrito ainda uma introdução que “é uma proclamação de poética” (BONURA, 1972, p. 56). Aqui percebemos que o reconhecimento do valor do trabalho veio em menos de vinte anos da publicação.

Cesare Segre, ao escrever a apresentação de *Inchiesta sulle fate – Italo Calvino e la fiaba* (1988)²⁷ procurou mostrar que o termo *fiabesco* com o qual é associada a obra de Calvino pode qualificá-lo em diferentes acepções. Uma destas é justamente aquela que o tornou “herdeiro dos grandes colecionadores oitocentistas de contos populares”:

Calvino non si ispirava ad alcun mito: si era fatto filologo e demologo, così come più tardi si fece strutturalista e semiologo (...) Calvino prendeva il suo posto nella storia dell’elaborazione dei temi,

²⁶ Giorgio Levi della Vida (1886-1967) – orientalista professor de língua e cultura árabe, filologia semítica e hebraico. Colaborava com a *Rivista di Cultura*.

²⁷ Trata-se dos anais do Congresso de mesmo nome realizado na Comune di S. Giovanni Valdarno em Arezzo. A organização é de Delia Frigesi (FRIGESI, Delia (org.). *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988).

rielaborando con sicurezza di stile e coscienza di studioso (...) Il linguaggio della fiaba, insieme conciso e suggestivo, coincideva con ideali stilistici di Calvino, anche se a grande distanza quanto agli esiti. (FRIGESI, 1988, p.13-14).

Alberto M. Cirese, na mesma publicação, expressa seu parecer sobre o resultado obtido pelo trabalho de Calvino com as narrativas da tradição italiana:

Il fatto è che Calvino ebbe precisa consapevolezza metodologica (e insomma “scientifica”, anche se usò le virgolette) non solo nel rigore con cui progettò e svolse il lavoro di recensione e spoglio delle fonti, ma anche nel non richiesto scrupolo storico-filologico con cui ne dette conto, esponendolo al giudizio (CIRESE, 1988, p. 21).

Cirese também faz considerações sobre as intervenções feitas por Calvino quando da transposição para *Fiabe Italiane*. Rebatendo algumas críticas que julgaram o livro muito mais obra de literatura e de entretenimento do que de folclore, o crítico lembra que se esse fosse o caso, as notas que acompanham o texto seriam “dispensáveis”. Ele observa ainda que Calvino “declara” – como disse na *Introdução* – a abrangência de sua intervenção, com “rigor” de um estudioso. Sendo assim,

Le *Fiabe Italiane* non sono un “ibrido”, come egli scrisse. Non lo sono, se per ibrido malamente s’intenda una mescolanza confusa; né lo sono nel senso di quelle meraviglie di fiori che l’ibridazione genera, senza che nel prodotto possano più riconoscersi i componenti. Quest’ultimo, se mai, è il caso dei soli testi delle trascrizioni. Ma l’opera intera, con l’introduzione e le note, evoca piuttosto quegli esseri del mito nei quali due nature diverse si congiungono armonicamente, e tuttavia restano in sé riconoscibili, perché non stravolte: centauri, che so, oppure ippogrifi (CIRESE, 1988, p. 25).

Para *Manuale di letteratura italiana – Storia per generi e problemi* (1996), o mesmo Cirese faz observações mais gerais, situando a obra de Calvino no campo dos estudos folclóricos do início da segunda metade do século XX. Segundo o crítico, a intervenção de “não especialistas” nos estudos das tradições populares foi significativa. E esse seria o caso de Calvino com *Fiabe italiane* em cuja “importante introdução” e “robusto aparato de notas” pode-se observar o “Calvino literato” ladeado pelo “Calvino estudioso de contos populares sério e qualificado”: “Il suo lavoro ha infatti costituito

un attendibile riferimento per l'indice nazionale delle fiabe italiane *Tradizioni orali non cantate* (1975), redatto secondo le ricordate classificazioni internazionali della Scuola Finnica" (BRIOSCHI & GIROLAMO, 1996, p. 936-938).

Luca Clerici faz um levantamento dos acontecimentos que antecederam e se desenvolveram ao longo do trabalho de Calvino e da crítica que a obra recebeu de uma forma geral. Segundo Clerici, nas "cerca de cento e vinte resenhas e anotações" que contou "em geral os julgamentos são muito positivos" tanto no que diz respeito ao texto quanto ao acabamento dado pela Editora à edição. Uma das objeções críticas de "caráter filológico" que Calvino recebeu, porém, veio justamente de um dos seus colaboradores, Paolo Toschi:

Quando Calvino confessa di avere, di sua iniziativa, sostituito un episodio con un altro perchè "gli sembra più verosimile" o perchè vuol "giustificare" il comportamento di uno dei personaggi che, in una determinata versione della fiaba si presentava irrazionale o contraddittorio, egli obbedisce alla comune logica della narrazione letteraria, ma non si accorge che in tal modo rischia di snaturare il carattere fondamentale della fiaba che si muove sopra una linea d'irrealità e di concatenazione fantastica, non logica(...) Insomma è mia opinione che se Calvino si fosse contentato di offrire le fiabe toscane nelle loro varietà dialettali, che tutti comprendono, e di tradurre fedelmente le altre, il risultato sarebbe stato meglio raggiunto, anche sotto la visuale dei valori estetici assoluti (TOSCHI apud CLERICI, 1988, p.82).

A essa crítica, Lucca Clerici contrapõe uma observação feita por Giancarlo Ferretti em *Voce della scuola democratica*: "mi sembra invece che il merito principale di Calvino sia proprio quello di avere avuto il coraggio di fare questi "interventi" e di aver avuto lo scrupolo di annotarli tutti (...) nelle note stampate in fondo al volume: *Fiabe Italiane* non sono, e non vogliono essere, una raccolta di carattere folkloristico" (FERRETTI in CLERICI, 1988, p. 82). O que significa, para esse crítico, que por definição editorial, a obra não tinha pretensão acadêmica especializada. No entanto, uma outra publicação de 1989, *Introduzione a Calvino*, a autora Cristina Benussi tece considerações justamente sobre contribuição significativa de *Fiabe Italiane* aos estudos folclóricos na Itália, indicando que havia uma repercussão acadêmica:

Ha il suo bel lavoro dunque a rendere conto di tutte le scuole folkloristiche, dello sviluppo storico dal rito alla fiaba e alla novela, delle commistioni tra paganesimo e cristianità; e sono senza dubbio interessante tante notazioni, non sempre di prima mano, sul trapasso del racconto di meraviglie magiche e quello di fortuna e bravura individuale, cioè borghese (BENUSSI, 1989, p. 38).

As considerações de Antonicelli e as de Cesare Segre são semelhantes no que diz respeito ao estilo escolhido por Calvino para reelaborar as narrativas populares. Para eles, e também para Cocchiara, o autor utilizou-se com sucesso do tom (elementar, conciso) que apreendeu desses contos e esse foi essencial para dar unidade estilística a obra, como observou Antonicelli. Já no que diz respeito a considerar o trabalho como sendo de um literato ou de um cientista, as opiniões de Segre e Antonicelli são mais cautelosas, não aprovando claramente nem desaprovando o caminho escolhido para a sua realização. No entanto, Cirese, Cocchiara e della Vida não exitam em proclamar Calvino como um estudioso das tradições populares e parabenizá-lo pelo trabalho bem sucedido. Por sua vez, Paolo Toschi aponta um distanciamento do trabalho científico e critica as escolhas literarizantes que contribuíram para descaracterizar o gênero e desqualificar o trabalho do ponto de vista demológico (muito embora o objetivo da editora não fosse este).

Assim, chegamos a Ferreti e Benussi contemplando os ângulos possíveis para se observar a questão: o trabalho de Calvino seria mesmo mais literário que científico, mas seu mérito está em tê-lo feito exatamente dessa forma, o que não exclui o fato de ter contribuído de forma significativa com os estudos na área e provocado curiosidade a respeito de obras quase esquecidas.

Esse parecer é corroborado por Sarah Cruso em *Guida alla lettura di Italo Calvino - Fiabe Italiane* (2008). A autora afirma que a obra contribuiu para dar fôlego para os estudos na área porque indicou outros caminhos a serem seguidos pelas pesquisas folclorísticas, em especial no que diz respeito ao conto popular. Segundo ela, isso foi desencadeado justamente pela percepção da aproximação relevante de Calvino dos “textos da tradição”, embora os tenha “interpretado através de voz própria”. (CRUSO,

2008, p. 15). Ela levanta também a questão da autoria em *Fiabe Italiane* que para ela não se apresentam apenas como “fiabe della tradizione popolare trascritte da Calvino, ma anche come le fiabe di Calvino” – uma obra “fruto do trabalho de um escritor” e da sua “poética”. É uma afirmação peremptória, que acentua o caráter das intervenções que foram feitas pelo autor nos textos da tradição. Assim, não é por acaso que Cruso afirma haver “malícia e ironia” nas notas, pois acredita que essas se prestam apenas para demonstrar como Calvino se utilizou da tradição popular para escrever o “seu conto.” (CRUSO, 2008, p. 26).

Vale lembrar que, ainda durante a fase de preparação e discussão do cronograma do trabalho, Calvino, em carta a Cocchiara já citada, se referiu aos contos que deveria escrever com essas palavras: “ruminarei *os meus contos* até que não tenha concluído a nova versão definitiva” (o itálico é nosso). Ato falho, talvez?

Como pode ser observado através das críticas mencionadas, as opiniões sobre as intervenções feitas nos contos populares por Calvino ao elaborar a sua coletânea se dividem exatamente como o autor previa em sua *Introdução* – há quem aprove e admire e há quem acredite que poderia ter sido feito de outra forma. No que diz respeito ao presente trabalho, no entanto, a medida da intervenção do autor nas narrativas da tradição popular interessa pouco, não é sobre esse aspecto que queremos chamar a atenção aqui, uma vez que dificilmente uma obra elaborada da forma como foi feito em *Fiabe Italiane* escaparia de opiniões divergentes. O que interessa na sequência do nosso trabalho são as observações que levam em consideração essa coletânea dentro de todo o trabalho realizado por Italo Calvino: a dimensão tomada pelas características intrínsecas ao conto popular no conjunto de uma obra cuja linha entre a realidade e o maravilhoso não é delimitada com facilidade e para um autor que pregava uma literatura cuja forma de expressão recorre constantemente a essa mesma espécie de narrativa como modelo.

Chamamos a atenção aos aspectos mencionados por Sarah Cruso. Para ela os contos populares que constituem *Fiabe Italiane* não são os mesmos da tradição

popular e não tinham a pretensão de sê-lo. São os contos *de Calvino* – o que nos leva a concluir que não teria o mesmo resultado se o trabalho tivesse sido realizado por outro autor, já que não foi simplesmente uma obra de seleção e tradução, não sendo, portanto, um trabalho predominantemente folclórico, mas artístico, embora tenha contribuído para chamar a atenção para a cultura popular italiana. Contos da tradição popular podem ser encontrados, por exemplo, no trabalho realizado por Giuseppe Pitrè em *Fiabe, Novelle e Racconti popolare siciliani* que transcreve narrativas, menciona as variantes em notas, apresenta um glossário para facilitar a compreensão, sem mencionar jamais que não foram transcritas *ipsis litteris* (embora, como pudemos observar na discussão estabelecida entre Jacob Grimm e Achim von Arnim tal fidelidade não seria possível) esse sim um trabalho folclórico.

3 – O maravilhoso²⁸ e seus desdobramentos em Italo Calvino

Ao ler a fortuna crítica de Calvino, podemos notar com frequência termos que procuram aproximar suas obras de determinados gêneros narrativos ou qualificá-las com características próprias desses gêneros. Podemos notar que essa caracterização segue, *grosso modo*, uma linearidade temporal: para as obras até o início da década de 1960 vamos encontrar, frequentemente, críticas que as relacionam às características das narrativas da tradição popular como o caráter *fiabesco* (maravilhoso), apontado pela crítica desde *Il sentiero dei nidi di ragno*. Ainda para o mesmo período, encontramos também críticos que relacionam as obras, de forma bastante genérica, ao gênero fantástico, especialmente as narrativas de *I nostri antenati*. Em ambos os casos, trata-se do que Calvino chamou certa vez de sua “veia mais fácil” que foi alternadamente refutada e confirmada pelo próprio Calvino em suas cartas e prefácios, em particular durante a década de 1950. E para alguns críticos ainda, uma nova fase na literatura de Calvino teria sido inaugurada com a publicação, na revista *Caffè*, em novembro de 1964, das quatro primeiras narrativas cosmiômicas em que o autor estabelece um diálogo com a ficção científica²⁹. Na década de 1970, a narrativa combinatória inspirada no movimento francês OuLiPo³⁰ passa a integrar o elenco da crítica.

²⁸ Segundo Volobuef (1993, p. 100) existem três variedades do gênero maravilhoso: o conto de fadas (que aqui chamamos de conto popular), a literatura de horror e a ficção científica.

²⁹ As narrativas cosmiômicas começaram a ser publicadas em periódicos a partir de 1964. O primeiro volume saiu em 1965: *Le Cosmicomiche*. Em 1967 saiu o segundo: *Ti con Zero*. Logo a seguir, em 1968, o volume *La memoria del mondo e altre storie Cosmicomiche* trouxe textos que já haviam sido publicados nos dois volumes anteriores juntamente com narrativas inéditas, distribuídas de forma não cronológica, mas temática, assim como posteriormente foi publicado *Cosmicomiche vecchia e nuova* (que apresentava, porém, textos escritos depois de 1968). O volume *Tutte le Cosmicomiche* traz separadas as narrativas dos dois primeiros volumes, seguidas das narrativas que apareceram em 1968 e das narrativas inéditas de 1984 e, por último, apenas uma que não constava em nenhuma das coletâneas anteriores, mas que havia sido escrita em 1979.

³⁰ OuLiPo: do francês *Ouvroir de littérature potentielle* (fábrica de literatura potencial). “Grupo formado em 1960 pelo escritor Raymond Queneau e pelo matemático François Le Lionnais com o intento de explorar a potencialidade criativa das regras ou “constrições” (*contraintes*) formais e

Esse conjunto de características nos leva a gêneros diferentes de escritura que embora sejam delimitados por teorias específicas possuem traços que se permeiam mutuamente: fantasia, alegoria, maravilhoso e um estilo de narrar que privilegia um texto mais sintético e objetivo. O que nos interessa aqui é justamente a aproximação feita com o universo do conto popular, e em menor escala com o fantástico, na medida em que para nós se tornou razão e consequência do trabalho feito para *Fiabe Italiane*.

“Dal *Sentiero dei nidi di ragno* fin al *Marcovaldo* la narrativa calviniana oscilla tra le diverse istanze del realismo e del fantastico anche se il suo realismo è fin dall’inizio lievitato dalle isoprimibili pulsioni dell’immaginario” (GIOANOLA, 1988, p. 22). No entanto, acreditamos que as *Cosmicômicas* não destoem do conjunto, pois são apontadas pela crítica muitas vezes como ficção científica, o que não deixa de ser uma variedade de maravilhoso, ou ainda, algo mais próximo de uma “scienza vista dalla fiaba” (CELLI, 1988, p. 79). De modo geral, e ainda que afirme ser esta ou aquela narrativa de caráter realístico, Calvino permeia seus enredos com tal sorte de elementos do imaginário que se tem a sensação de que a maior parte deles tem lugar em uma realidade paralela à nossa, em países de um “mundo calviniano”, regido por regras identificadas pelo não-real, mais ou menos densas ou de profundidade variada conforme a ocasião.

Mario Barenghi observa em seu ensaio “Il fiabesco nella narrativa di Italo Calvino” que “il binomio Calvino-fiaba” é uma espécie de “passagem obrigatória” para quem se dispõe a estudar a obra do autor ligure. Tendo em mente a diferença entre *favola* e *fiabe*, Barenghi afirma que as personagens de Calvino às vezes não são exatamente humanos (como geralmente não o são os personagens da fábula): um visconde partido ao meio não é um homem, uma armadura preenchida apenas pela vontade humana não o é também, e Qfwfq, protagonista cosmicômico, que viveu

estruturais na literatura, seja através do estudo dos textos já existentes seja propondo novos modelos operacionais”. Os métodos usados pelos escritores para atingir tais objetivos incluem a utilização de conceitos matemáticos tais como a análise combinatória e o auxílio de instrumentos da informática. Do grupo também fizeram parte Georges Perec e Italo Calvino entre outros (PORTAL TRECCANI. *Enciclopédia eletrônica e dicionário biográfico*).

muitas vidas em lugares até mesmo impensáveis para o ser humano também está longe disso (BARENGHI, 1988, p. 29-30). Essa observação serve para alertar que o termo *fiabesco* (o mais recorrente na crítica) pode estar sendo usado para se referir a dois tipos de narrativa as quais embora vindas da mesma tradição oral, possuem características diferentes: fábula e conto popular.

Para Barenghi, assim, Calvino inverte os papéis da fábula e cria personagens humanos não-humanizados (“tipos psicológicos”, “postos sociais”) e, por outro lado, seus personagens não exatamente humanos assumem papéis humanos. Na verdade, de uma forma geral, os personagens de Calvino humanos ou não, de obras realistas ou nem tanto, “representam casos exemplares, paradigmáticos, de incompletude.” Em essência, é o problema de existir ou não existir: enquanto para os cavaleiros de Carlos Magno existir significava praticar feitos memoráveis e fazer valer a sua própria vontade sobre os outros “nell’Italia dei tardi anni Cinquanta, dopo le delusioni post-resistenziali e il boom economico, significa invece sopravvivere alle delusioni e alle sconfitte, salvaguardare il principio di un’interiore resistenza al dilagare esterno del negativo, nascondersi (...)”. Nesse panorama, o que aproximaria Calvino dos contos populares, em especial aos contos que tratam da superação de provas, seria justamente o desejo da “afirmação individual, da realização de si, frequentemente através da figura do amadurecimento”, ou seja, são histórias cujo protagonista vê diante de si um obstáculo e o afronta: “a aventura (o desencontro, o conflito) que decide e revela a sua verdade existencial.” (BARENGHI, 1988, p. 31)

Assim, do conto popular Calvino empresta características narrativo-composicionais ou algumas de suas características básicas³¹: “la fiaba conta soprattutto come archetipo del racconto d’avventura e di prova: come resoconto essenziale di un

³¹ Segundo M. Lüthi existem quatro características básicas do conto de fadas: tendência à nitidez (não dá margem para ambigüidade ou distorção), propensão à universalidade (situações generalizadas e personagens com pouca profundidade psicológica), representação estilizada da realidade (o tempo não exerce ação destruidora e não possui época específica) e a adequação à transmissão oral (emprego de versos rimados, fórmulas e repetições que facilitam a memorização). (VOLOBUEF, 1993, p. 101-103).

tentativo di maturazione e di consolidamento di una personalità, di conquista di una identità umana e morale.". A través da "redução da realidade narrada" a escritura calviniana leva o personagem a "conhecer o mundo e a si mesmo" num contínuo processo de "aprendizagem e crescimento" sendo assim o conto popular é, portanto, o "modelo di racconto d'avventura e di prova, lineare, drammatico, fondato su un atteggiamento essenzialmente estrovertito verso la realtà e ispirato ad una forte concentrazione simbolica (...)". (BARENGHI, 1988, p. 31-32).

Contemporânea e semelhante a essa opinião de Mario Barenghi figura no ensaio escrito por José Antonio Cáceres Peña "Italo Calvino: la escritura imaginaria". Peña inicia estabelecendo uma relação entre a capacidade de Calvino em "reinventar" a literatura e o êxito obtido em cada obra, afirmando que dessa reinvenção faz parte o universo da narrativa popular, do "conto maravilhoso":

Lo que principalmente retiene Calvino del cuento maravilloso es la forma sintética de contar, la atmósfera mágica, el camino del héroe, la libertad narrativa. A ello se une su amor por la novela de caballerías, tan cercana, estructuralmente, al cuento maravilloso. Es su forma de penetrar en el inconsciente y desvelar los fantasmas prefigurados em formas arquetípicas. En el bosque simbólico las transformaciones son constantes, ayutantes benignos conviven con monstruos primigenios. La recompensa del héroe a sus esfuerzos es la consecuencia de la madurez (...). (PEÑA, 1987, p. 48).

O discurso de Peña faz menção a algumas características que o próprio Calvino ressalta em seus ensaios. Além desse universo, ele cita outras influências que podem ser destacadas na obra de Calvino sem, contudo, que essas apareçam rigidamente caracterizadas: "el relato fantástico, contaminado con la alegoría y el apólogo, los libros de viaje, las novelas de caballería y la ciencia-ficción, la filosofía e la cibernética." (PEÑA, 1987, p. 48).

Procuraremos demonstrar, a seguir, como o próprio Calvino (acompanhado de perto pela crítica) via essa aproximação de sua obra com o mundo maravilhoso do conto popular, com o fantástico e cercanias.

3.1 – Rastros de um percurso imaginário

Calvino escreveu, no prefácio à segunda edição de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1964), que para realizar a sua criação se inspirava em um universo de leituras. Assim, ao tentar “escrever alguma coisa como *Por quem os sinos dobram*, de Hemingway, ao mesmo tempo procurava escrever alguma coisa como *A ilha do tesouro*, de Stevenson.” Este último autor foi lembrado posteriormente por Elio Vittorini em relação a *Il barone rampante*, como veremos mais adiante. *Il sentiero* parece ter nascido, assim, de uma tentativa literária *neorrealista* de narrar uma história *partigiana* que devido a natureza do processo criativo de seu autor (onde narrativa realística e narrativa de aventuras caminhavam lado a lado) se transformou naquela “favola di bosco” de que falou Pavese. Elio Gioanola amplia essa definição: ao inserir um garoto no mundo cruel da guerra, Calvino subverte aquela realidade transformando seus elementos e aproximando-os do mundo imaginativo como se a “favola” fosse uma forma de realização fantástica: “l’instanza fantastica è sostenuta mediante l’adozione del punto di vista del ragazzo, cioè di colui che, pur immerso nel mondo degli adulti, conserva la capacità di vedere il mondo come spazio del gioco e della favola(…)” (GIOANOLA, 1988, p. 22).

Il visconte dimezzato foi publicado pela primeira vez em 1952. A seu respeito, Calvino escreveu uma carta a Elio Vittorini em dezembro de 1951: “Lietissimo che *Il visconte* ti piaccia. Io ho qualche esitazione a pubblicarlo in libro: non è dargli troppa importanza? Non è circoscrivermi in una zona minore, di ‘divertimento’?” (CALVINO, 2000, p. 332). Meses depois, publicado o livro na coleção “I gettoni” organizada por Vittorini, o autor responde às críticas recebidas e escreve a Giuseppe de Robertis em que responde qual sorte teriam seus livros anteriores (*Bianco veliero* de 1948 e *I Giovani del Po* de 1950): a gaveta. O autor explica que *Il visconte* “è stata una vacanza che mi sono presa appena finito *I Giovani del Po*, per tornare alla mia vena più facile, dopo aver tentato una narrazione tutta ragionata, senza esuberazioni fantastiche.” (CALVINO,

2000, p. 339). Já em agosto de 1952, Calvino escreveu a Carlo Salinari, sobre a temática do livro: “A me importava il problema dell’uomo contemporaneo (dell’intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, ‘alienato’.” (CALVINO, 2000, p. 353).

Em 1960, *Il visconte* apareceu integrando a trilogia *I nostri antenati* – da qual fazem parte *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959) – acompanhado por uma introdução do autor que se inicia com a seguinte apresentação: “Reúno neste volume três histórias que escrevi na década de 1950 e que têm em comum o fato de ser inverossímeis e de se desenrolar em épocas distantes e em países imaginários.” (CALVINO, 2001(c), p. 7). Calvino menciona novamente o fato de haver tentado escrever outras narrativas com caráter *neorrealista* como *Il sentiero*, mas as tentativas seguintes não foram, como mencionado, bem sucedidas ao seu julgamento: “a realidade enveredava por trilhos diversos... (ou) talvez nem fosse um verdadeiro escritor.”

Assim, zangado comigo e com tudo, dediquei-me, espécie de passatempo particular, a escrever *O visconde partido ao meio*, em 1951. Não tinha nenhum propósito de defender uma poética contra outra nem intenções de alegoria moralista ou, menos ainda, política em sentido estrito. (...) E aconteceu que, ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular, como também o impulso para sair dele; ou seja, não aceitava passivamente a realidade negativa e ainda lograva inserir nela o movimento, a fanfarronice, a crueza, a economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura de Resistência. (CALVINO, 2001(c), p. 9).

Nesse mesmo texto, Calvino também afirmou ter tido a “necessidade de uma personagem que dissesse ‘eu’” para contar suas histórias. Para isso escolheu em cada narrativa um personagem (próximo dos protagonistas) que transmitisse uma subjetividade, em contrapartida ao narrador dos contos tradicionais em terceira pessoa, como recurso para “corrigir a frieza objetiva própria da narrativa fabulosa” (CALVINO, 2001(c), p. 18). Aqui ele volta a afirmar o que já havia dito a Carlo Salinari cerca de um ano antes sobre seu visconde, ou seja, que a escolha do personagem partido ao meio deveu-se a um desejo de representar o sentimento do homem

moderno: “Partido ao meio, mutilado, incompleto, inimigo de si mesmo é o homem contemporâneo” (CALVINO, 2001(c), p. 10).

Il visconte seria então, para Calvino, uma narrativa em que as “exuberâncias fantásticas” caracterizariam-na como de “uma zona menor, de divertimento”. Por outro lado, a preocupação demonstrada com a inserção do personagem Medardo em uma discussão racionalizada sobre a cisão psico-social do homem moderno nos leva a crer que o autor tivesse tentado levar para dentro da narrativa fantástico-maravilhosa a discussão contemporânea, deliberadamente e não por acaso como nos quer fazer acreditar em seu prefácio.

Em 1955, foi publicado o ensaio *Il midolo del leone* na revista *Paragone*. É o primeiro dos ensaios que depois seriam publicados na coletânea *Una pietra sopra* de 1980, nos quais Calvino reúne “declarações de poética, planejamentos de rotas a seguir, balanços críticos, organizações de conjunto do passado e presente e futuro”. Em *Il midolo*, o autor deixa claro que a mimese “pura e simples” não o agrada e que não é possível recriar na literatura, por exemplo, personalidades da política (militantes) de forma satisfatória, uma vez que “os fatos reais sempre são maiores, mais verdadeiros e instrutivos que os narrados”. Da mesma forma, escreveu que não lhe interessava “uma relação afetiva com a realidade” com “soluções enganosas para as dificuldades do hoje” (CALVINO, 2009, p. 7-26). Esse ensaio trouxe uma visão de literatura que desejava combinar a simplicidade narrativa do conto popular, a aventura cavalheiresca e a literatura setecentista, indo de Defoe a Stendhal.

Note-se que esse texto foi escrito bem em meio ao trabalho que o autor realizava com os contos populares italianos (*Fiabe Italiane*). Se já existia alguma predisposição para o maravilhoso antes do início do trabalho, esse texto faz pensar que aquela “veia” estava tomando corpo, se avolumando.

Já as narrativas que integram *Fiabe italiane* pertencem a um gênero muito específico da literatura. São herdeiras de uma tradição popular com origem na oralidade e cuja temática tem muito de mito, mágico, imaginário religioso medieval, intento

moralizante ou simplesmente objetivando entretenimento com elementos cômicos ou jocosos. Caracterizada por uma estrutura simples e direta, em que uma situação inicial se desenvolve diretamente visando um desfecho sem enovelamentos e intersecções, os contos populares apresentam uma temática em que “os seres e eventos de natureza mágica são aceitos sem despertar dúvidas ou questionamentos porque a narrativa é conduzida de modo a integrar o sobrenatural ao universo do texto” (VOLOBUEF, 1993, p. 100).

A origem popular desse tipo de narrativa, porém, está de certa forma distanciada da obra de Italo Calvino, assim como da obra dos irmãos Grimm como mais longe ainda se quisermos lembrar de Andersen ou mesmo de Carlo Collodi e Lewis Carroll. Por se tratar de uma obra autoral em que não houve o intuito de reproduzir as narrativas populares como são contadas oralmente (o que geralmente é trabalho de filólogos e etnólogos), as escolhidas e recontadas por Calvino (assim como as dos Grimm) perfilam-se ao lado das narrativas de Andersen, das histórias de Pinóquio e Alice. (VOLOBUEF, 1993)

Quando Calvino relatou a metodologia que usou em seu trabalho (como visto no capítulo anterior), argumentou que a dos Grimm não foi exatamente filológica, mas sim permeada de intervenções artísticas. Assim, ele também não tinha feito uma obra filológica: “insomma, variano da fiaba a fiaba la misura e la qualità del mio intervento, a seconda di quel che il testo mi suggeriva.” Segundo ele, procurou manter a maioria das narrativas com o texto mais próximo do original para “salvar” suas características locais, mas “talaltra invece mi si presentava come un mero punto di partenza per un esercizio di stile” o que revela, de fato, criação artística. E ainda: “Talvolta ho dato un nome ai personaggi della fiaba, solitamente anonimi e questo bastava a far scattare qualcosa, a passare da un gradino a un altro nella scala della partecipazione poetica.” (CALVINO, 1993, p. XXIII).

Esse viés do trabalho de Calvino com os contos populares italianos permite estabelecer uma proximidade entre este autor e os prosadores modernos que criaram

narrativas maravilhosas sob nítida inspiração das narrativas populares tradicionais. Vimos também que, na Introdução à *Fiabe Italiane*, Calvino declara que “le fiabe sono vere” como se fossem elas possíveis roteiros da história humana com todas as suas provações e recompensas – processos para o homem atingir a maturidade, e explicando ser esse o motivo que o levou a aceitar o trabalho que a Einaudi lhe propôs. Mas se havia alguma dúvida sobre “voltar a pôr os pés no chão” – como se questiona ainda na mesma Introdução - depois da sua “viagem” através do universo do conto popular, essa desaparece quando da publicação, em 1957, de *Il barone rampante*:

...è anche quello in cui più intenso appare il rapporto tra favola morale e invenzione narrativa. E esso è una delle più affascinanti “parabole” della ragione che siano state composte nel nostro secolo: il libero gioco fantastico vi si salda strettamente a un intento pedagogico, facendo anche uno dei migliori libri “per ragazzi” della nostra letteratura.(...)

L’impegno di Cosimo a non lasciare mai gli alberi crea una serie di felicissime invenzioni narrative: il racconto (messo in bocca a un testimone partecipe e distaccato, il fratello più giovane del protagonista) affascina per il modo in cui attorno a Cosimo costruisce tutto un mondo concreto, fatto di invenzioni ed espedienti di ogni genere, che rendono agevole e possibile quella vita sugli alberi (...) (FERRONI, 1991, p. 573).

Em maio de 1957, numa carta a Pietro Citati, lemos comentários a respeito de *Il barone* poucos dias antes de sua publicação. Calvino costumava enviar seus datiloscritos a determinadas pessoas (como Elio Vittorini e Natalia Ginzburg, entre outros) para apreciação. Às vezes aceitava sugestões, às vezes desistia de publicar, o que aconteceu com *Il bianco veliero*, por exemplo, mencionado algumas vezes em suas cartas e prefácios. Na carta em questão, ele fala sobre a diferença entre as duas partes do romance, que trata de um barão que ainda menino decide que não descera jamais ao chão, depois de subir em uma árvore para fugir de um castigo do pai. Nas árvores, desde então, o barão transcorre a juventude cheia de aventuras e vive a maturidade. As duas fases da sua vida arborícola são o tema do seguinte trecho na referida carta:

Sono contento che la prima parte ti piaccia. E la superiorità d'essa sul seguito è finora condivisa da molti lettori, o comunque viene notato il divario tra la prima e la seconda. Meglio mi pare abbia ragione Vittorini che nota il divario tra due filoni, uno quello più "stevensoniano" e l'altro tutto trovate grottesche come nel *Visconte*. A lui piacciono entrambi, ma lamenta il salto dall'uno all'altro. (CALVINO, 2000, p. 485-86).

Em janeiro de 1958, em carta a Giuseppe de Robertis, Calvino escreve em termos semelhantes, uma vez que aquele também havia apreciado mais a primeira parte do romance do que a segunda. A ele, o autor explica que havia realmente pensado em escrever sobre a vida do barão adulto, mas que ao contar o desenrolar da juventude com suas descobertas e a adaptação à vida do rapaz sobre as árvores acabou dando mais atenção às preliminares, chegando já sem alento ao desenredo. Aqui percebemos como o lado "stevensoniano" de Calvino vai se sobressaindo.

Ainda nessa mesma carta, Calvino escreve sobre a sua satisfação de ver reconhecida pelo crítico sua obra *L'entrata in guerra*: "Tengo molto a questa Sua posizione, che corregge l'andazzo generale di vantare le mie cose fantastiche al di sopra di quelle di memoria e d'esperienza." (CALVINO, 2000, p. 535-36). No entanto, essas narrativas de memória e experiência são as mesmas que o autor publica em edições menores ou deixa na gaveta por anos.

O discurso começa a mudar quando da publicação de *Il cavaliere inesistente* em 1959. Segundo Calvino, a "perspectiva histórica" era diferente das dos outros dois "antepassados": "o problema hoje não é mais o da perda de uma parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada" – justamente o problema da existência/não existência sugerido por Barenghi e mencionado anteriormente. Essa visão, segundo ele, lhe proporcionou oportunidade de "maior abandono lírico" (CALVINO, 2001(c), p. 16) e de dizer exatamente o que queria: "coisas sobre o ser, sobre a vida":

Per la prima volta sono soddisfatto di quello che ho fatto, ho la presunzione d'essermi *espresso*. (...) considero questo il mio primo libro cui ho detto qualcosa. (Ma non di politica, come mi dicono che hanno

scritto molti critici cretini; alla politica non ho mai pensato, direttamente). (CALVINO, 2000, p. 641).

O trecho foi escrito numa carta enviada de Los Angeles em fevereiro de 1960 para Lanfranco Caretti em Roma. Nessa época (entre o final de 1959 e o início de 1960), o autor estava passando uma temporada de seis meses nos EUA financiada pela Fundação Ford. Na verdade, quando *Il cavaliere* é lançado, ele já não estava mais na Itália e o que foi publicado nos jornais e periódicos a respeito dessa obra só chegou ao seu conhecimento através de cartas de amigos com o devido lapso de tempo intercontinental. E foi justamente para responder a uma dessas críticas “cretinas” que em março, numa carta enviada de Nova Iorque para o diretor da revista *Mondo Nuovo*, Calvino defende a temática do seu livro e refuta violentamente interpretações políticas “absurdas”:

Il cavaliere inesistente è una storia sui vari gradi d'esistenza dell'uomo, sui rapporti tra esistenza e coscienza, tra soggetto e oggetto, sulla nostra possibilità di realizzare noi stessi e di entrare in contatto con le cose; è una trasfigurazione in chiave lirica di interpretazioni e concetti che ricorrono continuamente oggi nella ricerca filosofica, antropologica, sociologica, storica; è stato scritto contemporaneamente al mio saggio *Il mare dell'oggettività*, pubblicato sul “Menabò” 2, che può costituire un corrispettivo teorico di quel che ho voluto esprimere nel romanzo in forma fantastica. MA CHE DIAVOLO C'ENTRA L'ALLEGORIA DEI COMUNISTI IN TUTTO QUESTO? (sic)

(...)

Nel *Cavaliere inesistente*, come nei miei due precedenti romanzi fantastico-morali o lirico-filosofici come si vogliono chiamare, non mi sono proposto alcuna allegoria politica, ma solo di studiare e rappresentare la condizione dell'uomo di oggi, il modo della sua “alienazione”, le vie di raggiungimento d'un'umanità totale. (CALVINO, 2000, p. 643).

O ensaio em questão, *O mar da objetividade*, foi escrito em outubro de 1959 e publicado no começo do ano seguinte. Nele, o autor descreve as mudanças que aconteceram no panorama literário onde a subjetividade do início do século XX deu lugar à objetividade a partir da década de 1940. Calvino escreve em defesa da consciência, acreditando que a objetividade possa tornar-se um caminho para “a

reafirmação da própria consciência” e convida a refletir: “em meio às areias movediças da objetividade, poderíamos encontrar aquele apoio mínimo, o apoio suficiente para a arrancada de uma nova moral, de uma nova liberdade?”. O que nos leva a pensar, assim, que ao completar a sua trilogia, Calvino estivesse completando um programa literário no qual acreditava estar “nadando” contra a correnteza do “mar de objetividade”, traduzindo em obras o seu pensamento crítico: “Da literatura da objetividade à literatura da consciência: assim gostaríamos de orientar nossa literatura de uma região ingente da produção criativa de hoje, ora auxiliando, ora forçando a intenção dos autores.” (CALVINO, 2009, p. 56-57).

É por isso que uma interpretação, como a sugerida por Walter Pedullà da revista *Mondo Nuovo*, com viés totalmente político, tenha sido tão calorosamente rejeitada. Para Calvino, uma interpretação crítica baseada em juízos do tipo “histórico-literários” não é passível de discussão e pertence a uma categoria na qual a intenção do autor pouco importa: “Ma una definizione di posizione politica è una questione di dati di fatto; è dunque mio diritto smentirla e mettere in guardia i lettori dalle interpretazioni tendenziose.” (CALVINO, 2000, p. 644). Embora tenha deixado claro que leitores e críticos estivessem “livres para interpretar como quiserem essas três histórias” sem precisarem estar “vinculados ao testemunho” que deu de sua gênese na introdução do volume *I nostri antenati*, Calvino é incisivo ao escrevê-la e seu teor vai ao encontro precisamente do ensaio mencionado:

Eu quis fazer delas uma trilogia da experiência da realização como ser humano: em *O cavaleiro inexistente*, a conquista do ser; em *O visconde partido ao meio*, a aspiração a uma completude para além das mutilações impostas pela sociedade; em *O barão nas árvores*, um caminho para uma completude não individualista a ser alcançada por meio da fidelidade a uma autodeterminação individual: três níveis de aproximação da liberdade (CALVINO, 2001(c), p. 19).

Claudio Milanini discorda dessa autocrítica. O autor de *L'utopia discontinua – Saggio su Italo Calvino*, acredita que as três obras que compõem *I nostri antenati* são desenvolvimentos de três metáforas populares de uso muito comum: “comportarsi

come un mezzo uomo”, “starsene sospesi” e “essere vuoti dentro”. Segundo Milanini, Calvino transformou, de certa forma, o valor dessas metáforas em alegorias. Se antes elas possuíam ordinariamente conotações negativas, servindo para censurar determinados comportamentos e personalidades fracas: “nei *Nostri antenati* invece il dimezzamento di Medardo, il rampare di Cosimo, l’inesistenza di Agilulfo acquistano il senso – anche – di esperienze che è necessario attraversare per reagire all’opacità, all’inerzia, alla confusione circostanti.”(MILANINI, 1990, p. 40).

Posteriormente, um artigo sobre *Il cavaliere* de Guido Calogero, publicado em 16 de agosto na revista *Il Mondo* de Roma, causou impressões bem mais amáveis no autor. Ao contrário de Pedullà, Calogero discursa precisamente questões filosóficas e ainda faz menção a Ariosto – modelo tão caro a Calvino -, que por sua vez considera a leitura feita neste caso “melhor que as dos críticos literários”:

Calvino ha voluto civettare con le filosofie di moda, facendo mostra di prender sul serio i temi dell’essere e del non-essere. Ma per fortuna la sua fantasia ci ha dato una creazione vitale (come vitale era suo antenato, il cavaliere ariostesco il quale “non s’era accorto che andava combattendo, e era morto”): e da essa risulta chiara, per contrasto, l’inconsistenza di quelle filosofie. (CALVINO, 2000, p. 656-657).

A impressão que esse episódio causa é que talvez o autor lígure não lidasse bem com críticas negativas, visto que a interpretação de viés político não foi feita unicamente por Pedullà, nem dizia respeito unicamente a *Il cavaliere*. Mas sabemos, no entanto, que a forte ligação mantida pelo autor com o PCI³² até cerca de dois anos antes da publicação do último dos “antepassados” acabava por provocar tais interpretações – uma linha aparentemente óbvia e mais fácil de utilização, nesse caso.

Ainda no mesmo ano em que publicou *Il cavaliere inesistente*, Calvino escreveu uma conferência que foi lida em Nova Iorque e outras cidades durante aquela sua estadia norte-americana (1959-1960), tendo sido publicada primeiro em inglês depois

³² Calvino foi membro ativo do Partido Comunista Italiano até agosto de 1957, quando, como tantos outros intelectuais e escritores italianos, abandonou o partido em protesto contra o stalinismo.

em italiano no ano seguinte. “Três correntes do romance italiano hoje” versa sobre a dificuldade encontrada pelo autor em definir teorias ou escolas literárias para a literatura italiana contemporânea. Nesse período, o movimento italiano mais conhecido internacionalmente foi o *neorealismo* que, no entanto, teve sua expressão ligada mais ao cinema que à literatura e cujos grandes nomes a seu ver, Cesare Pavese e Elio Vittorini, se limitaram a uma produção pontual até o início da década de 1950³³. Em seu entendimento, não há uma corrente específica para o romance italiano, há apenas vertentes temáticas: o elegíaco, o dialetal e a transfiguração fantástica. Para as duas primeiras, Calvino faz considerações e cita alguns autores. Com relação a essa última, que abrange no século XX escritores tão diferentes como Palazzeschi e Landolfi cuja linha fantástica “sulfúrica” é “feita de iluminações fantásticas” e se contrapõe a outros como Dino Buzzati e Elsa Morante pertencentes a uma linha de fantástico “vigiada e racional”, o autor acredita não ser possível dar um panorama adequado uma vez que “são diferentes demais” para que se possa reuni-los “num mesmo discurso”, preferindo, assim, narrar a sua própria experiência:

Eu também estou entre os escritores que começaram na literatura da Resistência³⁴. Mas aquilo de que não quis abrir mão foi a carga épica e venturosa, de energia física e moral. Já que as imagens da vida contemporânea não satisfaziam essa minha necessidade, para mim foi natural transferir essa carga para aventuras fantásticas, fora da nossa época, fora da realidade. Um senhor do século XVIII que passa a vida no alto das árvores, um guerreiro partido em dois por uma bala de canhão e que continua vivendo partido ao meio, um guerreiro medieval que não existe, é uma armadura vazia. Por quê? De todo o meu discurso, terão compreendido que a ação sempre foi mais do meu agrado do que a imobilidade, a vontade mais do que a resignação, a excepcionalidade mais do que o habitual.

Também escrevi e escrevo histórias realistas. Minhas primeiras novelas e meu primeiro romance tratavam da guerra *partigiana*: era um mundo colorido, aventureiro, em que a tragédia e a alegria se mesclavam. A realidade ao meu redor não me deu mais imagens tão

³³ Pavese suicidou em 1950 e Vittorini dedicou-se posteriormente mais ao trabalho de editor, crítico e às revistas de literatura.

³⁴ Resistência é como ficou conhecido o movimento dos *partigiani* italianos que combateram o fascismo e a ocupação alemã (nazista) durante a Segunda Guerra Mundial e que foi tema/espço para a narrativa *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino.

cheias daquela alegria que gosto de expressar. Nunca parei de escrever histórias realistas, mas, por mais que eu procure dar-lhes o maior movimento possível, deformando-as pelas vias da ironia e do paradoxo, o resultado é sempre um pouco triste demais. Assim, sinto necessidade, em meu trabalho narrativo, de alternar histórias realistas com histórias fantásticas. (CALVINO, 2009, p. 69-70).

Aqui Calvino não deixa transparecer inquietações a respeito das obras “fantásticas” que havia escrito. Aparece sim uma espécie de programa literário que foi sendo desenvolvido racionalmente mais conforme uma necessidade composicional de alterar realidade e fantasia do que como uma fuga da dificuldade da escrita realística, fuga da qual não se orgulhava tanto, como anotara até então em suas cartas e prefácios. Elio Gionola sintetiza bem essa oscilação de ânimo no artigo “Modalità del fantastico nell’opera di Italo Calvino”, quando compara a inclinação de Calvino para o fantástico com a mesma que motivou Pirandello a escrever *Sei personaggi in cerca d’autore*. Segundo Gionola: “in Calvino il fantastico è una vocazione originaria ma è anche una lunga conquista perchè lo scrittore ha dovuto fare i conti con il neorealismo e con le ideologie che lo avevano ispirato.”(GIONOLA, 1988, p. 21). Talvez seja justamente o fato de querer “prestar contas” com o *neorealismo* que o tenha levado insistentemente a tentar escrever histórias realistas. Ou talvez tenha percebido que suas narrativas não-realísticas estavam obtendo editorialmente mais sucesso, uma vez que de escritores *neorealistas* propriamente ditos e bem sucedidos o mercado já estava abastecido.

Em paralelo a produção das narrativas de maior fôlego, Calvino escrevia contos. Particularmente no período em que escrevia *I nostri antenati*, apareceu no jornal *l’Unità* uma série de contos cujo personagem central, um trabalhador braçal e pai de numerosa família inspirado em um carregador que trabalhava na Editora Einaudi, Marcovaldo, protagonizou pequenos episódios da vida cotidiana em uma cidade grande qualquer. Suas características principais são descritas no primeiro dos contos, de 1952:

Esse Marcovaldo tinha um olho pouco adaptado para a vida da cidade: avisos, semáforos, vitrines, letreiros luminosos, cartazes, por mais estudados que fossem para atrair a atenção, jamais detinham seu olhar, que parecia perder-se nas areias do deserto. Já uma folha

amarelando num ramo, uma pena que se deixasse prender numa telha, não lhe escapavam nunca: não havia mosca no dorso de um cavalo, buraco de cupim numa mesa, casca de figo se desfazendo na calçada que Marcovaldo não observasse e comentasse, descobrindo as mudanças da estação, seus desejos mais íntimos e as misérias de sua existência. (CALVINO, 2008, p. 7)

O trecho se presta para descrever o personagem, mas também para justificar a natureza das situações em que é retratado: ele colhe cogumelos venenosos para fazer uma fritada e acaba levando a família toda para o hospital, dispõe-se a curar reumatismo com ferroadas de abelha, dorme na praça numa noite quente de verão, “caça” um coelho envenenado de um laboratório da cidade, passa uma manhã pescando peixes num rio poluído pela tinta de uma indústria... Novamente encontramos a temática do deslocamento: tal como o Pin de *Il sentiero* que nos é apresentado deslocado no mundo dos adultos, Marcovaldo se sentia deslocado na cidade, desconfortável em um ambiente que se mostrava hostil aos seus hábitos de camponês.

Os dez primeiros contos sobre Marcovaldo foram reunidos inicialmente a outros que Calvino havia escrito desde 1945 e publicados em 1958 no volume *I Racconti*. Mais tarde, esses contos ganharam autonomia quando publicados juntamente com outros dez escritos entre o final da década de 1950 e início da década de 1960, no volume *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963). As vinte narrativas são divididas nas quatro estações do ano, e as (des)(a)venturas de Marcovaldo são motivadas por alguma das características próprias de cada estação.

Domenico Scarpa acredita que a leitura da obra de Calvino possa ser iniciada por essa obra. Segundo ele é uma porta de entrada capaz de “trasportare chi legge attraverso l’intera progressione degli stati d’animo che si avvicendano man mano che si approfondisce la conoscenza della sua opera” provocando no leitor prazer e divertimento com “invenzioni fantastiche che accompagnano nei luoghi più impensati” e cujo tom é de “malincolia struggente e meteorologica”. São justamente as situações

em que o personagem se encontra mais deslocado de sua realidade que provocam essa sensação de realidade “fantástica”.

Ao leitor mais atento, escreve Scarpa, é possível alcançar, depois de realizada a leitura “la consapevolezza del progetto che lo governa, di come i singoli elementi del libro sono disposti in sequenza, la consapevolezza dell’intento di un intelletto che calcola e ordina senza che il calcolo e l’ordine pesino sul racconto” (SCARPA, 1999, p. 150-151). Ele encontra em *Marcovaldo* elementos subtraídos de *Pinochio* – a atmosfera de penúria e digna privação – e também do universo de Ariosto e dos romances de cavalaria – “Marcovaldo osserva il mondo attraverso la lente (...) di quei libri d’avventure che lui povero manovale deve pur aver divorato da ragazzo, poi dimenticato conservandone però nel ricordo la musica e il ritmo che tornano nella dura vita di tutti i giorni, per dilleguarsi al momento dell’urto con la realtà” (SCARPA, 1999, p. 153). Tal pensamento concentra duas características mencionadas pelo próprio Calvino: a aproximação com as narrativas de aventura stevensonianas e o descontentamento com a realidade que não o inspira.

Citando dois críticos que escreveram sobre *Marcovaldo*, Scarpa nos faz perceber que existe uma diferença entre os dez contos escritos ao longo da década de 1950 e que foram publicados em *I Racconti* em 1958 e os outros dez acrescentados posteriormente para a publicação do volume à parte. Note-se que os contos foram publicados em ordem cronológica em 1958, já em 1963, o autor não segue a mesma ordem, dispondo os contos de outra forma. Primeiro Scarpa sintetiza a crítica escrita por Maria Corti em 1975 que revela a opinião sobre a forma como está estruturado o volume completo com as vinte narrativas de *Marcovaldo* dando ênfase a passagem de tempo entre os primeiros contos de 1952 e os últimos já do final da década de 1950 e começo da década de 1960:

Calvino complica le sue storie, fino a quel momento lineari, con elementi di trasfigurazione fantastica e surreale, con una spinta maggiore sull’ “elemento ludico” e con il lasciare aperto e “polisemico” il finale di svariati racconti. A questo punto, ipotizza la Corti, il filo conduttore di queste “pseudofiabe” potrebbe essere diventato lo

scorrere del tempo storico, il mutamento insensibile del panorama sociologico dagli ultimi stenti della ricostruzione fino all'opulenza precaria del boom economico. (SCARPA, 1999, p. 154).

A outra crítica mencionada por Scarpa é de Paolo Giovannetti que acredita estarem mais bem dispostos e contextualizados os contos na edição de 1963. O fato de Calvino ter sido filiado ao Partido Comunista poderia ter levado a uma leitura mais sociológica de alguns dos contos em 1958, por essa razão, ele acredita que os demais só foram publicados em 1963 para poupá-los de uma possível leitura tendenciosa:

“Un'atmosfera surreale e fantastica finisce per ricontestualizzare e risemantizzare le narrazioni più antiche”. Insomma, Calvino in un primo momento (nei *Racconti* – 1958) decontestualizza le novelle di Marcovaldo: da quel volume sono infatti esclusi tutti i racconti operai e gli apologhi comunisti. Poi (nel 1963) le ricontestualizza in una prospettiva microstorica: la fiaba, più l'immissione nella fiaba del tempo storico e sociologico. (SCARPA, 1999, p. 154).

Em crítica feita para a obra de 1958, que não cita especificamente os contos de *Marcovaldo*, porém, ao falar sobre *I Racconti*, Pietro Citati lança um novo olhar sobre a nossa discussão em torno da aproximação de Calvino com o conto popular. Na verdade, Citati propõe não um enveredamento por uma trilha mais acessível, como o autor lígure nos quis fazer acreditar em alguns de seus textos, mas sim uma opção sensata e racional, que vai ao encontro justamente do que foi mencionado pelo próprio Calvino em “Três correntes do romance italiano hoje”. Para Citati é o racionalismo de Calvino que o leva ao maravilhoso:

Portanto, pode não surpreender a dedicação de Calvino ao mundo das fábulas: *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores*, as transcrições do grande livro das *Fábulas italianas*. O ambiente mais propício ao espírito fabulista é justamente, de fato, o da razão límpida e precisa. Aquilo que o racionalista odeia, acima de tudo, é o mesquinho e vulgar absurdo cotidiano: a desordem contínua dos fatos e das reviravoltas do coração. Porém, o absurdo puro, explicado, das fábulas não pode ser dominado por uma racionalidade absoluta, embora de ponta-cabeça? A fantasia das fábulas descende muito mais do *esprit de géométrie* que daquele da *finesse*. E talvez somente um racionalista possa sonhar (como todos os Perrault sonham) construir um conto que seja de fato de puro ritmo: sinais, indicações,

correspondências impecáveis. (CITATI apud CALVINO, 1996, p. 253).

Quando a partir de 1964 Calvino inicia a publicação das narrativas cosmológicas – as primeiras saem em periódicos – suas cartas da época testemunham que ele se dedicava a leitura de livros de astronomia e pretendia que a série fosse “uma coisa nova e divertida” cuja publicação em revista deveria ter destaque: “os novos textos são uma coisa única e gostaria de concentrar toda a atenção do leitor sobre eles”³⁵ (CALVINO, 2000, p. 812-813, 976). Essa pretensão em realizar uma obra “divertida” nega aquele temor que o autor havia demonstrado à Vittorini a respeito de *Il visconte*.

O que interessava a Calvino nos seus estudos astronômicos era “tudo aquilo que é apropriação verdadeira do espaço e dos objetos celestes, isto é conhecimento: saída do nosso quadro limitado e certamente enganador, definição de uma relação entre nós e o universo extra-humano”³⁶ (CALVINO, 2000, p. 812-813, 976). Devido às características que o próprio autor enumera, essa aproximação com a ciência e o fato de todas as narrativas terem partido de uma premissa, um acontecimento histórico-científico dado como epígrafe, a crítica aproximou esse novo trabalho de Calvino do gênero “ficção científica”:

Embora as narrativas com esta designação sejam por muitos consideradas como pertencentes a um gênero autônomo, tal perspectiva está longe de merecer uma concordância unânime. Entre os críticos e os amadores em geral, é corrente sublinhar a dificuldade praticamente intransponível de esboçar uma definição operativa e abrangente de ficção científica, dada a extrema variedade dos textos que a ela se circunscrevem. Também se aceita em regra que faz parte da imensa esfera genológica do fantástico *lato sensu* designada em inglês por *fantasy*. Revela, nessa medida, semelhanças e afinidades mais ou menos numerosas e profundas com os gêneros estranho, fantástico e maravilhoso. É particularmente notória a sua contiguidade com este último, assinalada, entre outros, por Tzvetan Todorov que a apelidou de “maravilhoso científico.” (FURTADO, in *E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia*).

³⁵ Tradução da A.

³⁶ *Ibidem*.

Talvez seja por isso mesmo, por essa dificuldade, tal como ocorre também com o fantástico, de delimitar ou classificar obras em gêneros como veremos detalhadamente mais à frente, que Carlo Pagetti é mais cauteloso ao se referir a esse trabalho de Calvino:

Per evitare un eccesso di generalizzazione è meglio parlare, a parere di chi scrive, di “immaginario scientifico” e “di immaginario tecnologico”, per indicare alcune caratteristiche della cultura della epoca industriale, in cui le scoperte scientifiche e le applicazioni tecnologiche diventano parte integrante non solo della vita quotidiana, ma anche della stessa percezione del reale.” (PAGETTI, 1988, p. 65).

Já para Gore Vidal, as primeiras narrativas *Cosmicômicas* eram:

Dodici brevi storie che trattavano in modo fantastico la creazione dell’universo, dell’uomo, della società.(...) Calvino ha schierato la sua prosa complessa per comporre con le parole un lungo fumetto raccontato da Qfwfq la cui evoluzione da vita dentro il primo atomo a un mollusco sul fondo del mare terrestre a un anfibio arrampicatore sociale al dinossauro al contadino-lunare è raccontata in una dozzina di episodi che sono assolutamente dissimili da tutto quanto è stato scritto fino ad allora, con l’esclusione forse di Luciano. (VIDAL, 1995, p. 146).

Vidal enumera outras características das *Cosmicômicas*: o fato de Calvino conseguir adicionar ao “velho debate sobre ser e sobre não ser” a sua “própria visão da multiplicidade dos signos que anulam todo o significado.” Dessa forma, podemos concluir que o autor lígure não havia abandonado as questões que o motivaram a escrever *I nostri antenati*. Também segundo Vidal, (e aqui está de acordo com Guglielmi e Milanini, embora não veja isso negativamente como eles) existe muito de Borges principalmente em “Il Conte di Montecristo”, sendo por isso “o melhor empreendimento de Borges, assim como foi imaginado por Italo Calvino”. Ressalta que o autor “faz o que pouquíssimos escritores podem fazer: descrever mundos imaginários com a mais extraordinária precisão e beleza”³⁷ (VIDAL, 1995, p. 148-150). Percebe-se, assim, mais uma influência marcante na obra do autor italiano: aquela de

³⁷ Tradução da A.

Jorge Luis Borges. O escritor argentino mereceu várias páginas na obra ensaística de Calvino como ressaltaremos posteriormente.

De certo modo, a crítica julgou essas histórias como uma mudança no percurso narrativo de Calvino. O autor não discordou totalmente, mas fez ressalvas:

Certo *Le cosmicomiche* possono essere viste come un libro di crisi, in rapporto ad altri libri miei, ma sarebbe più giusto definirle un libro postumo a una certa idea della letteratura – a una certa *pretesa* della letteratura – sulla quale non c’era più modo d’andare avanti. (CALVINO, 2000, p. 929).

Guido Guglielmi verifica, nesse sentido, que o tempo em que Calvino escrevia suas *Cosmicômicas* já não era o tempo “rico e imprevisível” da trilogia *Antenati* e a “perspectiva histórica” se tornara obscura sendo que o “romanesco” poderia transformar-se “num lugar de pesadelo.” (GUGLIELMI, 1998, p. 167). Em outra ocasião, numa carta de abril de 1967, ao definir a diferença entre seus primeiros escritos e aqueles mais recentes, o autor cosmicômico explica que a diferença estava na ligação entre objetividade e fantasia que até o começo dos anos 1950 “eram uma coisa só” e que “presto perdetti questa capacità di rappresentazione oggettiva, e sviluppai un tipo di narrazione fantastica (che continua anche ora con *Le cosmicomiche*) e un tipo di narrazione autobiografico-intellettuale (che mi soddisfa sempre meno) (CALVINO, 2000, p. 949). As *Cosmicômicas* “testemunham um retorno a uma paixão juvenil: as teorias astronômicas e cosmológicas que ele utiliza para construir um repertório de modernos ‘mitos de origem’ na linha daqueles das tribos primitivas.” (CALVINO, 1996, p. 248).

Em *L’utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*, Claudio Milanini destina um capítulo, “L’umorismo cosmicomico” para tratar dessa série. Segundo ele, embora tenham sido publicadas ao longo dos anos em quatro configurações diferentes, em nenhuma delas houve uma harmonização que soasse bem, devido ao caráter não muito unívoco das narrativas que em sua “fantasia cosmicômica” trouxeram incursões feitas a diversas áreas da ciência (astronomia, geologia, cibernética, biologia, física relativística):

“apologhi trasparenti e corredatei in clausola da un’esplicita sentenza morale s’alternano con testi che si lasciano interpretare in chiave molteplice, *rêveries* sbrigliatamente fantastiche s’accompagnano con affabulazioni puntigliosamente autoriflessive.” (MILANINI, 1990, p. 99-107).

Sintetizando a questão das sugestões classificatórias, Carlo Pagetti na sequência da passagem citada anteriormente, deixa bem claro sua posição reafirmando a importância do imaginário como um todo:

Più che di scrittura fantastica o di fantascienza bisognerebbe, nel caso di Calvino, parlare di linguaggio dell’immaginario e – almeno nel caso delle *Cosmicomiche* – di linguaggio dell’immaginario scientifico, dove la riflessione sulle formulazioni teoriche della scienza riconduce a quella qualità lucida e paradossale dei giochi matematici svicerata dallo studioso americano Hofstadter, che si serve delle incisioni di Escher – una delle quali, qualcuno ricorderà, era riprodotta sulla copertina dell’edizione einaudiana delle *Cosmicomiche* (PAGETTI, 1988, p. 66-67).

E Calvino, por sua vez, explicando em uma entrevista as grandezas literárias (e científicas, nem tão distintas assim para ele) de Dante e Galileu, mostra-nos a genealogia de sua literatura e ressalta a necessidade salvadora do ideal de escritura sem, contudo, declarar adesão a um gênero ou classificação específica:

Esta é uma vocação profunda da literatura italiana, que passa de Dante a Galileu: a obra literária como mapa do mundo e do saber, a escrita movida por um impulso cognoscitivo que ora é teológico ora especulativo ora bruxesco ora enciclopédico ora de filosofia natural ora de observação transfiguradora e visionária.

(...)

Neste momento, o modelo da linguagem matemática, da lógica formal, pode salvar o escritor do desgaste em que palavras e imagens decaíram por seu uso falseado. Com isso o escritor não deve acreditar que tenha encontrado alguma coisa absoluta; neste ponto também pode lhe servir o exemplo da ciência: na paciente modéstia de considerar todo resultado como parte de uma série talvez infinita de aproximações (CALVINO, 2009, p. 222-223, 227).

3.2 – Modalidades de fantástico e o fantástico de Calvino

Ao relacionar o termo “fantástico” à obra de Calvino, a crítica traz a tona um percurso teórico extenso e, de certa forma, controverso. O próprio autor usou o termo várias vezes para se referir a algumas de suas narrativas – como vimos em citações precedentes. No entanto, as características atribuídas a esse “gênero” não são facilmente delimitáveis uma vez que não há consenso entre os teóricos sobre o limite dos elementos constitutivos e a natureza de uma narrativa fantástica. Adentrar nessa discussão não é o nosso objetivo, mas apenas delinear alguns tópicos a fim de ter uma noção elementar do gênero em questão, bem como das possibilidades interpretativas levantadas ao se empregar o termo em relação a uma determinada narrativa – em especial a narrativa de Calvino. Ao percorrer alguns teóricos pretendemos, além disso, trazer observações de como a narrativa italiana do século XX reagiu ao “fantástico” e o assimilou.

Etimologicamente *phantastikós* tem origem no grego - a mesma origem do termo fantasia – e significa “aquilo que é relativo à imaginação”³⁸ e dentre as acepções para fantástico, encontramos termos correlatos como “extravagante, extraordinário, falso, inventado”. Para a literatura, no entanto, a definição é bem mais abrangente. A primeira a ser lembrada é necessariamente o ponto de partida das discussões posteriores. Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura fantástica*, explica que esse gênero de narrativas é limitado pelo tempo (predominantemente no século XIX) e pelo contexto sócio-cultural (capitalismo/ positivismo), definido pelos gêneros que lhe são vizinhos – o estranho e o maravilhoso – e caracterizado por três condições:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma

³⁸ Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa (Instituto Antônio Houaiss, Ed. Objetiva, 2007)

determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. (TODOROV, 1969, p. 151-152).

Assim, o “fantástico” se dá através de uma hesitação provocada na personagem (e no leitor) sobre a veracidade de um determinado acontecimento. Enquanto houver a dúvida, há “fantástico”. Se o acontecimento for esclarecido satisfatória e/ou racionalmente, caracteriza-se por algo do “gênero estranho”. Se não houver hesitação e o acontecimento for encarado com naturalidade, caracteriza-se, então por algo do “gênero maravilhoso”. Trata-se, também, de uma maneira de narrar que se apropria dos fenômenos psicológicos para instaurar a hesitação no texto estabelecendo uma linha dúbia entre sonho/alucinação/realidade – nem personagem, nem leitor podem afirmar a natureza do fenômeno.

Essa definição, porém, acaba por limitar razoavelmente as obras do gênero ao contexto mencionado, pois torna-o praticamente um estilo restrito a uma época específica. E é mais ou menos isso que o próprio Todorov esclarece quando escreve que “o século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência desse século XIX positivista”. Ele afirmou que no século XX, no entanto, não há mais espaço para esse tipo de hesitação uma vez que “já não se pode acreditar numa realidade imutável, externa, nem numa literatura que fosse apenas a transcrição dessa realidade.” Assim, a literatura fantástica deu lugar a uma “nova literatura” que teve seu advento a partir das teorias de psicanálise de Freud que teriam servido para esclarecer os mecanismos que fazem com que o cérebro “engane” a racionalidade, ocupando o espaço da hesitação. (TODOROV, 1969, 166).

Em outra obra, há uma sugestão de definição diversa. Talvez não uma nova literatura, como queria Todorov, mas uma divisão do gênero fantástico como sugere Selma Calasans Rodrigues. Fazendo análise de dois textos³⁹ de autores de séculos e

³⁹ “A casa deserta” (1816/17) é um conto de E. T. A. Hoffmann narra a “alucinação” (?) do personagem narrador que visualiza num espelho o rosto de uma moça cujo retrato se refletia nele antes

mesmo culturas diferentes (Hoffmann e García Márquez), ela identifica duas manifestações para o fantástico: o “questionado” (Hoffmann) e o “naturalizado” (García Márquez). O “fantástico questionado” seria exatamente aquele da definição do teórico búlgaro: o fantástico “colocado dentro de um quadro de verossimilhança” que não permite certificar-se, no entanto, da natureza exata do fenômeno. O “fantástico naturalizado”, por sua vez, constrói sua narrativa transitando “do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento” e ao lado disso também “o mais trivial fato será narrado com um espanto que deveria ser dispensado à narrativa do bizarro”. Sendo assim, nessa segunda modalidade sugerida para o “fantástico”, a narrativa se desenrola num “universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna.” (RODRIGUES, 1988, p. 11-13).

Rodrigues ressalta que a partir das Vanguardas no início do século XX, a noção de verossimilhança foi se tornando mais efêmera, resultado do abandono dos modelos clássicos. Essa quebra permitiu que a partir de então a literatura não tivesse mais necessidade de “justificar suas fantasias”, sendo dada ao autor a liberdade de utilizar a imaginação sem reservas – “a obra literária como um artefato ficcional, levado às últimas consequências, ou seja, pela obra não-realista.” (RODRIGUES, 1988, p. 14).

Para Filipe Furtado, a definição de “fantástico” explicitada por Todorov se aplica ao gênero – um gênero literário chamado “fantástico”. No entanto, segundo ele, existe um *modo literário* fantástico, que seria uma categoria semelhante àquelas tradicionalmente denominadas como épica-narrativa, lírica e dramática, e cujo principal elemento comum é o “sobrenatural” e que abrange:

(...) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a

de ser deslocado de seu lugar pela personagem. “Cem anos de solidão” (1967) é um romance de Gabriel García Márquez cujo trecho selecionado narra a ascensão de uma das personagens para os céus levada pelos lençóis que estava estendendo no quintal de sua casa.

esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. Torna-se, a propósito, curial encarar os intuitos representacionais da globalidade da literatura como subdivisíveis *grosso modo* em duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica, ou fantasiosa, por outro. Justifica-se igualmente lembrar que as múltiplas obras abrangidas pela segunda se repartem por diferentes gêneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico), assim como por certas zonas-limite do misterioso. Estendem-se, ainda, por outra enorme região que, embora apresente contornos algo indefinidos, se encontra muito próxima do conceito de gênero: a ficção científica. (FURTADO, in *E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia*).

No caso extremo da “ficção científica”, porém, o sobrenatural se dá de forma diversa, não como um ser ou situação não-natural, mas geralmente os elementos característicos desse tipo de narrativa “se reportam a alterações de ordem espacial ou cronológica, situando a acção em épocas futuras ou aludindo a forças, experiências ou inventos que, contudo, estão longe de poder ser qualificados como sobrenaturais.” Seriam, dessa forma, narrativas em que é possível encontrar elementos que embora não sendo “empregados ou, mesmo, conhecidos na época de publicação da obra, tais elementos nada têm de alheio à natureza nem contraditam em regra os princípios científicos então aceites.” (FURTADO, in *E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia*).

Resumidamente, tem-se então aqui uma distinção entre “modo fantástico” e “gênero fantástico”, segundo Furtado: o tipo específico de narrativa do qual fala Todorov e que teve lugar no século XIX pertence ao “gênero fantástico” (o qual é ladeado por dois outros gêneros: “estranho” e “maravilhoso”); narrativas dos mais diversos gêneros que apresentem elementos sobrenaturais pertencem ao “modo fantástico” cuja natureza distintiva é semelhante àquela que distingue o modo “dramático” do “lírico” e do “épico”. A “ficção científica”, no entanto, devido às características específicas dos seus elementos não-naturais serem de uma ordem diversa (o não inventado pelo ser humano, o cientificamente impossível ou não comprovado), é tratada como um gênero à parte.

Observamos até aqui, mais necessariamente dentro das especificações de Furtado, que algumas obras de Calvino podem ser identificadas dentro desse “modo narrativo fantástico”. Podemos dizer isso da trilogia *I nostri antenati* e das narrativas cósmicas. No entanto, como vimos tentando demonstrar, a crítica se divide em pareceres e gêneros diferentes, o que depende do ponto de vista do qual parte cada crítico.

Carlo Pagetti define de forma sintética o que seria o fantástico para ele: um “modo di raccontare anti-mimetico e fundamentalmente trasgressivo nei confronti di un ordine della parola realistica, saturata di immediati significati storici.” Segundo Pagetti, no que diz respeito à literatura italiana do século XX, houve um “resgate da tradição maravilhosa” no país acompanhado da “utilização de motivos satírico-aventurescos característicos de Swift e Voltaire” que posteriormente serviriam para “ancorar” as reflexões sobre “o imaginário científico” em que são utilizados como material as teorias geológicas, astronômicas e matemáticas como as de Einstein (PAGUETTI, 1988, p. 62). Esses elementos enumerados por Pagetti e aqueles apontados por Morales a seguir, nos dão alguns dos componentes criativos disponíveis à época de produção das obras de Calvino.

Assim, e também a respeito da literatura italiana, mas procurando esclarecer as tendências históricas, Ana María Morales acredita que houve na Itália, tradicionalmente como aconteceu em outros países, a preferência por um “tipo específico de literatura”:

Cuando se habla de literatura no hay que olvidar que la base fundamental de cada producción nueva es la tradición a la que se encuentra ligada – a la que se afilia o contra la que reacciona -, y que en Italia hay una muy fuerte y prestigiada tradición de maravilloso (feérico, irónico, fársico) que durante períodos específicos, en los que otras formas de producir irrealidad en los textos estaban cambiando la literatura de otras regiones, funcionó como un freno frente a modalidades que incluían rasgos de fantástico.

A esto debemos sumar circunstancias políticas e históricas que en los años decisivos de la configuración de canon de la literatura

nacional italiana (aproximadamente la primera mitad del siglo XX) obligaron a preferir acercamientos realistas más evidentemente comprometidos con el devenir histórico y la situación social que vivía el país. (MORALES, 2003, p. 94-95).

Na Itália houve, então, segundo essa perspectiva, uma demora para assimilar o novo modo narrativo, nesse caso o “fantástico”, uma vez que na literatura italiana outras tradições possuíam prestígio enraizado – o “maravilhoso” de Ariosto é um exemplo. Uma observação que merece destaque feita por Morales é que, além de o contexto político-social da Itália ter freado o avanço do modelo “fantástico”, os autores italianos consideravam suas obras com tal temática pouco importantes (as afirmações feitas por Calvino a respeito de sua trilogia *I nostri antenati* poderiam ser incluídas aqui). Por outro lado, ela cita Dino Buzzati como um autor que enveredou por caminhos do “fantástico” correndo o risco de ser rechaçado pelo público haja vista ter publicado suas obras “fantásticas” no auge do *neorrealismo*. Porém, após a explosão e esmorecimento da literatura neorrealista, Morales afirma ser possível encontrar entre os escritores italianos, exemplos admiráveis de “literatura fantástica” que podem ser divididas em duas categorias:

(...) de modalidades donde el énfasis está en el maravilloso (en sus distintas formas; milagroso, feérico, exótico, etc.) que convive pacíficamente con lo mimético en el texto, a las modalidades que lo sobrenatural, incluso asumido como el caso de la mayor parte del relato de terror, es problemático o abiertamente fantástico, donde los fenómenos sobrenaturales se plantean como inexistentes o ilegales. (MORALES, 2003, p. 97).

Consciente da discussão em torno à definição do fantástico, mas sem defender nenhuma teoria, pelo contrário, alegando que as definições acabam por não serem consenso, Monica Farnetti ao dissertar sobre “Scritture del Fantastico” na literatura italiana do Novecentos, questiona qual seria o escritor, do século XX, que não teria algum elemento por assim dizer “fantástico” ⁴⁰ inserido em sua obra (alguma

⁴⁰ Para Farnetti, nesse caso, o termo fantástico está associado àquela definição etimológica da palavra em sua origem grega.

“extravagância”, inquietação, irregularidade): “gli scrittori del Novecento costringono una volta di più la teoria del fantastico a sportare in altri territori, fondandola su altri argomenti, la propria ostinata ricerca dell’oggetto che la giustifichi.”(FARNETTI, 2000, p. 388-390). Farnetti chama de “Itália Mágica” o contexto em que se insere, por exemplo, a obra de Italo Calvino. Aqui estão próximos termos mais diversos dentro desse grande campo semântico do imaginário: “surrealista”, “mágico-realista”, “grotesco” (indo este do “monstruoso” ao “absurdo”, do “bufo” ao “pesadelo”), “alegorizante”, “metafísico”, “noturno” e “negro”. Esse é, ainda segundo ela, um “fantástico de natureza linguística” uma vez que é através da linguagem que ocorre a rejeição do real pelo imaginário já que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”. (FARNETTI, 2000, p. 399-405).

Elio Gioanola, por sua vez, critica a visão de Todorov sobre a limitação do fantástico a uma época/contexto. Houve realmente, segundo Gioanola, uma mudança ocorrida no fantástico com o advento do século XX e das teorias freudianas, mas ele não desapareceu:

Si può dire, con Sartre, che nell’Ottocento c’era una frattura all’interno dei testi, innestandosi i fatti fantastici in un tessuto narrativo di tipo realistico, mentre nel Novecento, a partire dal prototipo kafkiano, la frattura si instaura tra testo e contesto, fra opera da un lato e realtà dall’altro: in altre parole il fantastico si assolutizza e crea, per usare le parole di Sartre, “un mondo alla rovescia”, autonomo e autosufficiente rispetto al mondo esteriore. (GIOANOLA, 1988, p. 21)

Não é, no entanto, um “Mundo” imerso no caos, sem regras. Gioanola explica que embora o imaginário seja um campo que não apresenta limitações, a criação de uma “narrativa fantástica” é regulada por “uma rigorosa coerência interna”. Mesmo que o fantástico crie sua atmosfera com procedimentos conscientes, está mais próximo da coerência interna do onírico (noturno) do que da realidade (diurno). Embora abandone o realístico, “il fantastico novecentesco dunque astratto, logicizzante, intellettualistico, unendo assieme libertà infinita di codice e qualità finitissima di messaggi.” (GIOANOLA, 1988, p. 21).

É com base nessa sua ideia de fantástico que Gioanola descreve a literatura de Italo Calvino: “il fantastico non è un modo, o certi modi, del narrare di Calvino, ma *il modo della sua scrittura, lo schema trascendentale che informa, nella grande varietà delle realizzazioni, tutta l’opera.*” (GIOANOLA, 1988, p. 20). Aqui, a definição nos aproxima do entendimento de Furtado para um “modo fantástico” de literatura. É um “fantástico” da mesma ordem do encontrado no universo kafkiano, mas sob o domínio ariostesco percorrido por “matéria cavalheiresca”, “felicidade e niilismo”, “historicismo e otimismo ideológico”. Analisando toda a obra do autor lígure, Gioanola demonstra que o vasto conhecimento cultural do seu século, principalmente todas as descobertas nos mais distintos campos ocorridas a partir da segunda metade do século XX, permitiu a Calvino uma “relação estreita” com diversas matérias: “riflessione teorica, alimentata dalla nuova linguistica, dallo strutturalismo, dalla cibernetica, dalla semiologia, e scrittura creativa”. Houve, nesse sentido, o desenvolvimento de “todas as potencialidades implícitas no gênero fantástico” e essa capacidade criativa é suficiente para que se afirme que Calvino “è lo scrittore più intelligente della nostra letteratura novecentesca” (GIOANOLA, 1988, p. 20-21).

Ao lado de Dino Buzzati e Antonio Tabucchi, que cita como exemplos do “fantástico” na literatura italiana novecentesca, Morales insere Italo Calvino. Analisando as obras deste último, ela afirma que sua escritura “inverte el funcionamiento de lo fantástico al codificar una realidad intratextual tan diferente de la extratextual (...) y crea una nueva forma completamente existosa, de evocar la irrealidad.” (MORALES, 2003, p. 105). Calvino pertenceria, assim, a uma categoria de escritores que proporcionaram a inovação da literatura italiana na segunda metade do século XX, responsáveis também pelas transformações ocorridas dentro do próprio fantástico no século em questão. Segundo ela:

Entre los efectos que sufrió lo fantástico con los cambios que han caracterizado lo que se llamó posmodernismo, estuvo el debilitamiento del compromiso de lectura que asumía la ilegalidad de la manifestación sobrenatural en un contexto mimético. Este proceso, iniciado con las vanguardias y reflejado en el evidente

ênfasis de lo maravilloso en las literaturas con el surrealismo, durante un tiempo y con algunos autores se constituyó en una poética en la que la distancia irónica impidió que lo fantástico clásico se pudiera configurar en los textos. El ejemplo más cumplido que puede darse es el de Italo Calvino. (MORALES, 2003, p. 103).

Domenico Scarpa, por sua vez, acredita que o termo mais adequado para definir as obras de Calvino seria *fantasia* que, segundo ele, “vuol dire pensare per immagini, capacità di tradurre gli stimoli che il mondo ci propone: per cui essa è innanzitutto sguardo, in particolare quello sguardo *straniato* ci permette di vedere il mondo (esterno e interiore) diversamente dall’ordinario”. (SCARPA, 1999, p. 122). Mesmo porque, algumas das características atribuídas ao fantástico não podem ser encontradas na obra de Calvino, como aquelas pertencentes aos “territórios do irracional”, do “inconsciente” ou do “místico”. Por outro lado, sua inclinação seria “verso quello che Todorov definisce il *meraviglioso*”. Ou, no máximo, um fantástico “estroversito (esteriorizzato) e logico” cuja essência consistiria em “una presa di distanza, una levitazione, l’accettazione d’un’altra logica” cujo antepassado seria, naturalmente, Ludovico Ariosto (SCARPA, 1999, p. 122-123).

Procurando fugir da discussão que tenta delimitar o fantástico e definindo a literatura como “um trabalho em progresso, em constante transformação”, Peña se apoia em uma teoria que acredita ser mais produtivo estudar cada autor em seu contexto, observando como o fantástico aparece nas obras e como esse autor estudado define para si o que seria o fantástico em relação às próprias obras, com quais elementos característicos prefere trabalhar já que há essa possibilidade de escolha. Calvino, assim como Borges ou Kafka, apresenta uma tal forma particular de “fantástico”, que Peña considera melhor chamar de “escritura imaginaria, pues, en sus obras, la fantasia y su representación se cumplen únicamente en la escritura y fuera de ella non tienen existencia.” (PEÑA, 1987, p. 48-49). Ao detalhar melhor sua explicação, o crítico espanhol afirma que Borges e Calvino se utilizam de estratégias ainda mais específicas que Kafka:

Con la mediación de lo imaginario – como reino de lo absoluto – nos hablan de una realidad “otra” que se expresa con la alegoría, la imagen, el cuento maravilloso, que funcionan como estructuras a través de las cuales afloran zonas de la consciencia tormentosas y delicadas, perspectivas metafísicas y cósmicas, visiones oníricas y ontológicas o científicas, que serían inabordables o difícilmente tratables desde una perspectiva realista. (PEÑA, 1987, p. 49).

Peña fala também daquela capacidade de Calvino, observada por Gioanola, de conseguir transitar pelos mais diversos vieses da escritura fantástica transgredindo “a realidade para converter-se em apólogo” bem como utilizar-se de matérias diferentes como a cibernética e o estruturalismo, sem, contudo deixar de lado a “problemática do homem contemporâneo e a posição do intelectual” que fazem parte da construção do “homem futuro”. (PEÑA, 1987, p. 49-50)

Mais taxativo, Carlo Pagetti acredita ser muito difícil inserir de forma satisfatória a obra de Calvino em qualquer das categorias do “fantástico” propostas por Todorov ou mesmo por seus posteriores: “al contrario, la definizione di immaginario rischia di essere di tale ampiezza da precludere ogni ulteriore approfondimento.” (PAGETTI, 1988, p. 65). Sugere, então, termos como “imaginário científico” ou “imaginário tecnológico” para qualificar especificamente “algumas características da cultura da época industrial” já que a literatura é também reflexo de uma sociedade em que a tecnologia faz parte do cotidiano. Nesse campo científico e tecnológico, segundo Pagetti, é que aparece a ficção científica (*fantascienza*) que “è ‘genere’ o ‘sottogenere’ interno alla produzione fantastica, e spesso in una posizione marginale” e cuja temática produz “un meccanismo di straniamento galileiano attraverso l’uso di un metodo narrativo critico, talvolta satirico” e que se opõe às chamadas *fairy story* e *fantasy* nas quais

(...)mancano di tensione cognitiva, in quanto la fiaba accontenta di appagare dei desideri che si conoscono già come irrealizzabili, mentre il racconto fantastico, quando non si basa su una dinamica tra il sovrannaturale e il mondo empirico dell’autore (...) é ‘solo una sottoletteratura mistificatoria.’” (PAGETTI, 1988, p. 66).

Pagetti discursa também sobre a versatilidade do caráter de “experimentador de formas fantásticas” que atribui a Calvino, um autor capaz de se apropriar do “imaginário científico” como uma forma de “reescritura das fontes fantásticas”, mas sem se aproximar dos escritores norte-americanos de ficção científica que tentam levar a tecnologia fantástica à “vida cotidiana”. Seu parecer mais completo sobre Calvino e sua literatura segue abaixo:

Egli è, piuttosto, attirato dalla satira swiftiana e dall'apologo settecentesco, da Stevenson e da Borges, e più indietro, forse, da certi modelli fantastici che la letteratura inglese ha tratto direttamente da Shakespeare, mentre quella italiana poteva offrirgli, come è stato più volte detto, la prosa scientifica galileiana o quel “sapore ariostesco” di cui già scrisse nel 1947 Cesare Pavese a proposito del *Sentiero dei nidi di ragno*. (PAGETTI, 1988, p. 66).

O próprio Calvino, por sua vez, no artigo “Definições de territórios: o fantástico”, publicado em 1970, em francês no jornal *Le monde*, tece considerações acerca da diferença entre o “fantástico francês” - em que predominam as “histórias de espanto” que obrigam o leitor a “acreditar naquilo que lê”, “aceitar ser apanhado por uma emoção quase fisiológica” e ainda “procurar uma explicação” - e o “fantástico italiano” - em que os elementos proporcionam ao leitor uma experiência diferente daquela cotidiana, “ou das convenções literárias predominantes” e ainda propõe outros “fantásticos”:

Desse modo, podemos falar de *fantástico* do século XX ou então de *fantástico* no renascimento. Para os leitores de Ariosto, nunca se impôs o problema de *acreditar* ou de *explicar*; para eles, como hoje para os leitores de *O nariz* de Gogol, de *Alice no país das maravilhas*, da *Metamorfose* de Kafka, o prazer do fantástico está no desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida, ou cujas soluções reservam surpresas. (CALVINO, 2009, p. 257).

Calvino menciona o estudo de Todorov, afirmando ser este muito importante para um tipo específico de “fantástico” bem como o ponto de partida para o estudo de outros gêneros (“maravilhoso” e “estranho”). Também separa o “fantástico” do século XIX - “produto refinado do espírito romântico” - daquele do

século XX – onde o “uso intelectual (e já não emocional) se impõe: como jogo, ironia, piscadelas, e também como meditação sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo.” (CALVINO, 2009, p. 257). Sobre a sua própria obra, ele escreveu, ainda com vistas na definição de Todorov:

Deixo aos críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, e sim a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal. (CALVINO, 2009, p. 257).

Percebe-se que Calvino dá mais importância às circunstâncias que geram o fato extraordinário e às consequências dele do que ao fato em si. De certa forma é o que nos apresenta em *I nostri antenati*: não importa tanto a cisão de Medardo, a excentricidade de Cósimo ou a inexistência de Agilulfo. O que importa são os acontecimentos desencadeados pela situação fantástica desses fatos, o que se dá durante a narrativa.

Em 1983, Calvino foi encarregado de curar uma antologia de contos “fantásticos”, que foi publicada ainda naquele ano: *Contos fantásticos do século XIX* (a edição brasileira é de 2004). Trata-se de uma coletânea de vinte e seis narrativas escolhidas pelo italiano e agrupadas segundo um seu critério em “Fantástico Visionário” e “Fantástico Cotidiano”. Calvino escreveu uma introdução geral para a obra e ainda um pequeno texto para apresentar cada uma das narrativas. O elenco traz autores europeus e norte-americanos (uma narrativa de cada), embora não haja nenhum italiano representado – Calvino considerava o “fantástico” na literatura italiana do século XIX como “decididamente um campo ‘menor’”. Outras ausências são justificadas pelo fato de a coletânea não pretender “ser completa”, mas sim “um livro inteiramente legível”.

Podemos perceber que alguns dos critérios seletivos que Calvino utilizou para realizar essa coletânea remetem a critérios semelhantes utilizados quase trinta anos

antes em *Fiabe italiane*. Seu julgamento de valor diante das narrativas (ao dizer que na Itália o gênero não tinha uma expressão significativa), um critério de “legibilidade” que indica o desejo de uma obra unitária (estilo, tom), um percurso histórico introduzindo o tema geral da obra.

Assim, na *Introdução*, é traçado um perfil da literatura fantástica e os critérios de seleção dos textos, o autor esclarece que existe uma diferença etimológico-semântica entre o que é literatura fantástica para os franceses (aquela da definição de Todorov) e o que seria a literatura fantástica para os italianos (retomando seu discurso da década de 1970). Segundo Calvino, Todorov distingue o “fantástico” do “maravilhoso” a partir da possibilidade de explicação racional e do estranhamento que o fenômeno causa nas personagens: o “fantástico” existe enquanto algo não natural, mas que deixa dúvida nos personagens e também no leitor possibilitando uma explicação racional, e o “maravilhoso”, por sua vez, não precisa de explicação nenhuma, o que não é natural é aceito pelos personagens (e pelo leitor) sem questionamentos.

Distinção que se aplica à terminologia francesa, em que o *fantastique* quase sempre se refere a elementos macabros, como aparições de fantasmas do além. Já o uso italiano associa mais livremente “fantástico” a “fantasia”; de fato, falamos de “fantástico ariostiano” quando, segundo a terminologia francesa, deveríamos dizer “o maravilhoso ariostiano”. (CALVINO, 2008, p. 10)

Calvino ainda faz uma cisão dentro da própria literatura fantástica: o “fantástico visionário” e o “fantástico cotidiano”: “na maior parte dos casos, a imaginação romântica cria em torno de si um espaço povoado de aparições visionárias” e, por outro lado, “há também o conto fantástico em que o sobrenatural permanece invisível, é mais ‘sentido’ do que ‘visto’” (CALVINO, 2008, p. 13). É com base nessa sua observação que foi feita a divisão da coletânea (que em italiano é apresentada em dois volumes). Existem autores que escreveram tanto um tipo quanto o outro de narrativa, mas Calvino observou que o “fantástico visionário” com elementos mais “espetaculares” era típico do começo do século XIX enquanto que o “fantástico cotidiano” de elementos mais “psicológicos” era característico do final daquele século.

Podemos perceber que as definições para o fantástico, embora divergentes, não são totalmente excludentes e muitas vezes são complementares. Vimos que o “fantástico” além de ser difícil de delimitar, a tipologia narrativa circunscrita em seus limites varia conforme o ponto de vista de quem estuda, descreve e escreve narrativa fantástica. Da mesma forma que existem diferenças diacrônicas, percebemos, pelo exemplo dado por Calvino, que num espaço topográfico relativamente pequeno como entre França e Itália, numa mesma época, as diferenças de ponto de vista são bem marcantes. Assim, o fantástico do século XIX não terá paralelo no século XX e dentro do mesmo século XX não será possível encontrar consenso absoluto sobre a abrangência do “gênero”.

No que diz respeito aos objetivos deste trabalho, ressaltamos a aproximação entre a temática do fantástico e características do maravilhoso do conto popular. No caso de Calvino, existe uma apropriação de elementos que cria um espaço particular, uma maneira singular de narrar. Ainda que escreva narrativas realísticas, a sua postura como observador do mundo e a forma como o descreve é particular e traz consigo algo apreendido de outros gêneros.

Uma possibilidade levantada por Sarah Cruso em sua obra *Guida alla lettura di Italo Calvino – Fiabe Italiane* (2007) é de que o trabalho realizado com os contos populares por Calvino durante aqueles dois anos na década de 1950 proporcionou os meios pelos quais o autor desenvolveu sua obra subsequente. Se de suas obras anteriores a predisposição ao “maravilhoso” contribuiu inicialmente para direcionar seu “mergulho” no universo da tradição narrativa popular, são essas narrativas que servirão como uma espécie de premissa para as obras que o autor escreveu posteriormente. Para Cruso, todo o conjunto de características narrativas que levantamos neste capítulo pode ser relacionado convergindo para o maravilhoso (visto talvez como aquela esfera maior, a do modo literário, que abarca o maravilhoso, o estranho e o fantástico como quis Furtado) que se configura, dessa forma, como uma espécie de portal para mundos diferentes, mas não inteiramente dissociáveis:

Le fiabe hanno indicato a Calvino la strada del fantastico, di un fantastico lucido, che mette da parte l'idea romantica e tutta ottocentesca di un'empatia tra lettore e testo, e diventa strumento di indagine del reale (...). Il fantastico pone lo scrittore alla distanza giusta per guardare il mondo, in una posizione che gli dà sicurezza e gli consente, allo stesso tempo, una visuale più ampia.

(...) Calvino sceglie la fiaba, il suo disegno lineare, il suo ritmo e la sua essenzialità per andare alla ricerca degli scopi della letteratura. (...) Il fiabesco costituisce il filo rosso che attraversa l'opera di Calvino e il fantastico può essere definito come uno dei "modi" della sua scrittura.

Le fiabe, però, gli hanno anche insegnato le regole di funzionamento dell'*ars combinatoria*, di quel meccanismo "cibernetico" dello scrivere per cui un racconto nasce da un intreccio accurato di altri racconti (...).

Le *Fiabe italiane* hanno rappresentato, dunque, due anni di apprendistato poetico. (CRUSO, 2007, p. 7-8).

Partindo de algo já existente em si mesmo, Calvino, segundo Cruso, ampliou seu horizonte narrativo e desenvolveu características próprias, tanto técnicas composicionais como estilo e temática narrativa. Levando em consideração o que já havia sido enumerado até aqui, acreditamos que a autora consegue colocar fantástico e maravilhoso numa mesma perspectiva sem excluir ou rotular de forma taxativa, dando ênfase a *Fiabe italiane* como inspiração estética e ao fantástico como linguagem.

No desejo de demonstrar a visão de Cruso da qual compartilhamos – de que a obra de Calvino tem em sua essência uma ligação profunda com a narrativa popular como modelo composicional, estético e inspiração temática, ou seja, o trabalho feito em *Fiabe italiane* foi decisivo no direcionamento dos rumos da obra do autor – escolhemos como alvos preferenciais para a análise não suas obras narrativas, mas os textos onde reflete sobre o ato de escrever, sobre literatura e sobre a contemporaneidade, seus textos críticos, num percurso linear de como foram se desenvolvendo e quais aspectos do conto popular mais se enraizaram em sua obra. É importante ressaltar aqui o papel norteador de *Seis propostas para o próximo milênio* em nosso percurso, obra essa em que Calvino traz, dentre os valores que desejaria levar

para a literatura do milênio que só se iniciaria dali a quinze anos, uma apreciação de características do conto popular.

4 – Artigos e ensaios: percurso crítico de um ideal de literatura

Calvino deixou reunidas apenas duas coletâneas com uma pequena parcela dos seus ensaios publicados: *Una pietra sopra* e *Collezioni di sabbia*, totalizando quase oitenta textos. Segundo o curador de *Saggi*, Mario Barenghi, ainda existiriam cerca de 350 escritos não reunidos que apareceram em jornais, revistas e outras mídias, uns poucos inéditos que vão compor, então, essa coletânea orgânica póstuma (CALVINO, 2001(a), p. IX) . Ainda segundo Barenghi, provavelmente se houvesse tido tempo para terminá-las, as *Propostas para o próximo milênio* fariam parte de um terceiro livro de ensaios, dessa vez todos inéditos – textos estes que alguns, como Asor Rosa (ASOR ROSA, 1997, p. 755), chamam de “testamento” ou “testemunho” de uma história literária e ensaística. De fato, percorrendo apenas uma pequena parte de seus muitos escritos já pudemos identificar a existência de reflexões as quais posteriormente seriam retomadas nas conferências Northon, como por exemplo a rapidez desejável às narrativas e semelhante àquela com que se desenrolam os acontecimentos no conto popular; a multiplicidade da linguagem (de modelo combinatório), visando abranger a multiplicidade do mundo e a precisão da escrita, buscando distanciar-se das palavras vazias que não querem dizer nada.

O primeiro texto de *Una pietra sopra* (*Assunto encerrado*, 2009) é *Il midolo del leone* (*O miolo do leão*), uma conferência lida pela primeira vez em fevereiro de 1955. Já citamos aqui alguns trechos dessa conferência, cuja temática versa sobre aspectos da literatura italiana dos anos 1950 e algumas qualidades narrativas que Calvino gostaria de ver inseridas nas obras contemporâneas. Nesse ensaio, ao lado da reflexão sobre os personagens característicos da literatura italiana do pós-guerra (1945 em diante), são postos em oposição *neorealismo*, memória e nostalgia como temáticas em um país em que, segundo ele, “o fato de ser um intelectual é sentido como um desastre” e que deixa

a cargo de algumas poucas personagens femininas – como Clélia de Cesare Pavese em *O belo verão* - os exemplos de “determinação intelectual, ou moral ou de ação.”

A reflexão se estende a uma “aposta na representação objetiva do mundo e na linguagem alimentada por contribuições dialetais”, em especial aquela da poesia, que bem a propósito estava sendo promovida por Pasolini com sua coletânea *Canzoniere italiano* a ser lançada naquele mesmo ano; e também a poética objetiva, apoiada pela honestidade e “sem pretensão de julgar” e ao engajamento político, que, segundo Calvino, “muito mais do que um dever” seria “uma necessidade natural do escritor”, com uma visão analítica e crítica – refutando, assim, a mimesis pura e simples ou numa relação afetiva com a realidade, mas acreditando numa literatura “que seja presença ativa na história”.

A proposta de Calvino, assim, seria uma literatura baseada em inteligência e vontade – romances de ação numa “revanche da inteligência humana e racional contra seus dois maiores inimigos: a esperteza intelectual, sovina e alusiva, e o entusiasmo lírico irracionalista, panteísta ou falsamente generoso” (CALVINO, 2009, p. 23). Concluindo a conferência, o autor aponta para o que viria a ser, quase trinta anos depois, tema de um outro ensaio: a divergência entre o *Mundo escrito e o mundo não escrito*:

Estamos numa época de alarme. Não tomamos o caráter terrível das coisas reais pelo caráter terrível das coisas escritas, não esquecemos que é contra a realidade terrível que devemos lutar, mesmo ao nos favorecer das armas que a poesia terrível pode nos dar. O medo das coisas escritas é uma deformação profissional dos intelectuais que queremos deixar totalmente para eles. (CALVINO, 2009, p. 26)

Além dessas reflexões, junta-se o desejo de uma literatura que retome aspectos aventurecos stevensonianos e dos romances de cavalaria, como visto em outros trechos já citados dessa conferência, e que vão ao encontro de características do conto popular proclamadas no ano seguinte quando do advento de *Fiabe italiane* e dão uma indicação das qualidades admiradas nesse tipo de narrativa e que posteriormente

veremos desenvolvidas entre as *Propostas para o próximo milênio* na conferência intitulada *Rapidez*:

E, ao mesmo tempo, minha parte lúcida, não corrompida mas somente excitada pela progressão da mania⁴¹, ia descobrindo que esse fundo fabular popular italiano é de uma riqueza, limpidez, variedade e cumplicidade entre real e irreal que não fica a dever nada aos fabulários mais celebrados dos países germânicos, nórdicos e eslavos, e não só nos casos em que se depara com um extraordinário narrador oral – mais frequentemente uma mulher – ou vai dar numa localidade de sábia técnica narrativa, mas também no que concerne às qualidades genéricas de graça, espírito, síntese do desenho, modo de compor ou fixar na tradição coletiva determinado tipo de conto. Assim, quanto mais afundava em minha imersão, mais diminuía o distanciamento controlado com que mergulhara, e me sentia admirado e feliz com a viagem, e o frenesi catalogatório – maníaco e solitário – era trocado pelo desejo de comunicar aos outros as visões insuspeitas que se abriam ao meu olhar. (CALVINO, 2007, p. 14-15).

Estes são justamente alguns dos elementos que acreditamos que Calvino tenha levado para as suas obras posteriores: “qualidades genéricas de graça, espírito, síntese do desenho, modo de compor”. Há ainda, na sequência, um indício de como o universo imaginário do conto popular, além do estilístico, pode ter sido importante para o desenvolvimento da lógica por trás do “fantástico-alegórico”, notório em suas obras naquele final de década, ou mesmo a resposta para a pergunta: “conseguirei voltar a pôr os pés no chão?”. Calvino fala da experiência de ter passado dois anos entre “bosques e palácios encantados” e de ter se envolvido durante esse tempo em um “clima” e passado a enxergar as coisas através de uma “lógica” únicos em que “todo fato se prestava a ser interpretado e resolvido em termos de metamorfoses e encantamentos” e onde as vidas eram regidas por “amores encantados ou perturbadas por magias misteriosas, desaparecimentos instantâneos, transformações monstruosas” e as pessoas “colocadas perante escolhas elementares entre justo e injusto, postas à prova em percursos cheios de obstáculos” – um universo onde tudo era possível. “Logo a seguir

⁴¹ Calvino declarou ter desenvolvido durante seu trabalho ao catalogar os contos populares, uma mania “comparatista e classificatória”.

me parecia que, da caixa mágica que abrira, saltava fora a lógica perdida que governa o mundo das fábulas, voltando a dominar a terra.” (CALVINO, 2007, p. 15).

A lógica do universo do conto popular exerceu bem mais que esse impacto momentâneo declarado por Calvino. Segundo Mario Lavagetto, a resposta para aquela pergunta acima está em *Il barone rampante* cujo personagem título, o obstinado barão Cosimo de Rondó, se recusava a descer das árvores, a colocar os pés de volta no chão. O autor lígure teria mesmo, a seu ver, se abandonado a esse universo maravilhoso onde “la legalità – non solo della vita quotidiana, ma del racconto e della narrazione realistica – è drasticamente sospesa.” Assim, ao lado das qualidades identificadas no conto popular e do universo particular a que eles pertencem - a tal “caixa mágica” - haveria ainda um outro motivo “que se lhe revelará com o tempo” ao longo da obra e que contribuiu para esse “abandono”:

La libertà, altrove impensabile per un narratore, di cedere alle seduzioni di una logica simmetrica, di sentirsi svincolato da ogni principio di realtà e, al caso, di sbrogliare una situazione intricata allo stesso modo dei suoi eroi: rompendo una nocciola, da cui usciranno carrozze meravigliose, o piantando in terra un pettine che trasformerà in un bosco inestricabile. (LAVAGETTO, 2001, p. 56)

Ainda outros textos que fazem parte de *Assunto encerrado* tratam da visão que Calvino tinha da literatura italiana do pós-guerra (a coletânea traz textos escritos entre 1955 e 1978) e também de seus projetos de literatura ideal. Dois deles já foram citados anteriormente: *Mar da objetividade* e *Três correntes do romance italiano hoje*. O primeiro trata do desafio de uma literatura da consciência frente à predominância da “literatura da objetividade”. O segundo tece considerações sobre o romance italiano, as correntes elegíaca e dialetal, e fala especialmente da experiência de “transfiguração fantástica” do próprio autor. O texto *Desafio ao labirinto* escrito em 1962 versa, por sua vez, inicialmente sobre uma visão pessimista, mas não irrealista, da sociedade moderna de consumo em que o homem se vê às voltas com a automação sem, contudo, ter mecanismos sociais suficientes para absorver as transformações:

Ainda não temos a capacidade de resistir a tudo isso, não temos nem os instrumentos de direção pública (nem sequer estamos aptos a impedir que a floresta das edificações transforme a Itália num país monstruoso) nem os instrumentos individuais, de vida particular (...) (CALVINO, 2009, p. 101).

Por outro lado, Calvino acreditava que a perspectiva positiva tinha valor exatamente proporcional à negativa, e que a humanidade iria se desenvolver de uma forma diferente, não “melhor ou pior do que aquela anterior”, com outros valores. Fazendo referência às profecias para o ano “dois mil” – um assunto que irá encerrar seu legado ensaístico mais de vinte anos depois – ele aproxima a postura científica à poética da época: “ambas são posturas de pesquisa e ao mesmo tempo de planejamento, de descoberta e de invenção” assim como a “postura política”. Essa “postura comum” seria para ele o “caminho para tornar uma a cultura”.

Ao falar sobre as consequências dessa nova revolução industrial para a literatura, Calvino defende o esteticismo que: “não só é fruto da civilização industrial, mas também seu fruto primeiro e mais direto” e sugere uma outra forma da qual a literatura poderia utilizar-se para contestá-la que seria a de: “aceitar sua realidade em lugar de recusá-la, assumi-la entre as imagens do próprio mundo poético, com o propósito – que já a cultura filosófico-política tornou próprio – de resgatá-la da desumanidade e realizar seu significado final de progresso.” (CALVINO, 2009, p. 104). Seu texto segue o percurso do romantismo e das vanguardas, demonstrando várias soluções encontradas pelos grandes escritores para representar a nova realidade, todas elas delimitadas necessariamente pelo estilo de cada autor:

O problema expressivo e crítico para mim permanece um só: minha primeira escolha formal-moral foi a favor das soluções de estilização redutiva e, por mais que toda a minha experiência mais recente me leve a orientar-me, ao contrário, para as necessidades de um discurso o mais abrangente e articulado possível, capaz de encarnar a multiplicidade cognitiva e instrumental do mundo em que vivemos, continuo a crer que não há soluções válidas, estética, moral e historicamente, que não se concretizem na *fundação de um estilo*. (CALVINO, 2009, p. 108).

Calvino fala do Hemingway de suas escolhas juvenis que ainda se mantinha como admirada inspiração, mas que, no entanto, suas pretensões estéticas se ampliaram a ponto de ter desenvolvido “uma exigência estilística mais complexa” que atenda sua necessidade de abranger “todas as linguagens possíveis de interpretação e que expresse a multiplicidade cognitiva do mundo em que vivemos” – o modelo a ser acrescentado seria Joyce (o “fisiológico, católico blasfemo” escritor irlandês). Esses temas da “estilização redutiva” e da “multiplicidade” estão também entre aqueles que o autor retomaria mais tarde nas lições americanas. Não é por acaso que Asor Rosa, ao escrever sobre *Seis propostas para o próximo milênio*, afirma ser estas em relação a Calvino “como uma reincidência da sua inteira história passada, seja ensaística seja criativa.” (ASOR ROSA, 1997, p. 755).

Desafio ao labirinto segue falando sobre uma segunda revolução industrial e sobre a estratificação cultural com seu “leque de pesquisas e de possibilidades ainda em andamento” e da divisão em territórios: literatura racionalista (da “estilização redutiva e matemático-geometrante) e da literatura visceral (oposição à ideologia industrial). Essa literatura visceral é identificada pelo domínio da interioridade: “o novo individualismo deságua numa perda completa do indivíduo no mar das coisas – a dilatação objetiva do eu, mediante o budismo *beat*, a sensualidade disseminada, as experiências mítico-espantosas, a perda da oposição dialética entre sujeito e objeto.” (CALVINO, 2009, p. 112). Calvino critica as ideologias que “sustentam o mundo industrial” que levaram ao que ele chamou de “naturalização da indústria”. E a literatura “racionalista, geometrante e redutiva” é identificada pela interiorização “com o máximo de esforço de despersonalização objetiva” cuja figura central seria Robbe-Grillet. Seu livro, *No labirinto* é definido pelos “halos espiritualistas eliminados das palavras” que “tornam a criar-se em torno do caráter misterioso da fabulação, ao redor do prazer romântico do caráter misterioso, o que é uma coisa diferente do prazer científico das estruturas complicadas.” (CALVINO, 2009, p. 114).

Calvino destaca o caráter labiríntico da obra de Robbe-Grillet que não é subscrito por muitos de seus seguidores, mas que no entanto encontra eco no caráter labiríntico “do conhecimento fenomenológico de Butor, o labirinto da concreção e estratificação linguística de Gadda, o labirinto das imagens culturais de uma cosmogonia ainda mais labiríntica de Borges.” (CALVINO, 2009, p. 115). O labirinto oferece um fascínio que é o de “perder-se nele, por representar a falta de saída como a verdadeira condição do homem.” É a literatura que tem que fornecer a chave para sair do labirinto, embora “essa saída nada mais será que a passagem de um labirinto para outro”, mas a literatura de “desafio ao labirinto” deve ser evidenciada e distinguir-se da “literatura da rendição ao labirinto” para que seja ultrapassada a “herança da velha vanguarda”, ou seja, “a não esperança no poder dominante da cultura.”

Hoje, começamos a requerer da literatura alguma coisa a mais que um conhecimento da época ou uma mimese dos aspectos externos dos objetos ou daqueles internos da alma humana. Queremos da literatura uma imagem cósmica (...), isto é, no nível dos planos de conhecimento que o desenvolvimento histórico pôs em jogo. (CALVINO, 2009, p. 116).

Em abril de 1965, numa carta-ensaio parcialmente publicada no suplemento *Paese-libri*, Calvino já refletia sobre o período de vinte anos da literatura que viu se desenvolver após a Segunda Guerra Mundial e sobre seus ensaios anteriores. *Não vou botar mais a boca no trombone* (CALVINO, 2009, p. 137-139) fala sobre os debates a respeito do romance dos quais o autor já havia participado, sobre os “preceitos que valem apenas no reino das intenções” e sobre as “previsões sem fundamento” que foram feitas para a literatura; demonstra sentir-se incomodado ao “ouvir” a persistência de um discurso sério sobre “um objeto de existência tão incerta, marginal e transeunte como o romance”. Mas o mais importante aqui são as confissões que demonstram as considerações de Calvino sobre o período anterior de sua obra, sobre uma fase “sotto la costellazione del fiabesco” como Lavagetto (2001, p. 69) chama o período que teria em sua “linha de confim” *Marcovaldo* publicado em 1963:

Também eu era alguém que pensava fazer literatura (romances ou não romances) com a intenção de racionalizar a realidade, de fundar (ou escolher) alguns valores. Isso era o que eu dizia o tempo todo e com bazófia nas intervenções teóricas: era isso que eu queria dizer – em notas muito mais prudentes, repletas de reservas e de interrogações – em meus contos (nos quais não é possível dizer coisas superficiais, como nos artigos ou nos ensaios, mas onde tudo, justamente porque mais esfumado, é mais preciso).

E agora? Tenho de engatar marcha a ré e declarar-me derrotado? Admitir que essa literatura não existe em escala mundial, que essa postura cultural é posta em cheque em todos os campos, que o panorama geral é exatamente o contrário daquilo que eu esperava?

Um momento: o que é que eu esperava, afinal? Está claro que meu “racionalismo” tinha que ser outra coisa, e não aquilo que é tão fácil arrastar na poeira, e, então, que sejam bem-vindos (ou seja: que continuem bem o seu caminho já longo) os irracionaisismos, e que libertem o campo de todas as pseudorracionalidades que nos infestam! (CALVINO, 2009, p. 138).

Abrimos aqui um parêntesis temporal para acrescentar uma outra reflexão de Calvino a respeito dessa época, tendo em foco as mudanças políticas e sociais que se desencadearam nos anos 1960 e que, segundo a conferência *Usos políticos certos e errados da literatura* escrita em inglês em 1976 para um colóquio sobre política européia, influenciaram diretamente a literatura. Na ocasião, ele explica porque após a década de 1950 não havia mais pensado em literatura e política juntas, visto que: “abordando essas duas sensações separadas”, política e literatura, sentia que “são duas sensações de vazio: vazio de um projeto político em que eu possa acreditar, e vazio de um projeto literário em que eu possa acreditar.” (CALVINO, 2009, p. 339). Essa afirmação acerca do projeto literário não pode ser tomada como uma desistência, já que se levarmos em consideração, por exemplo, a escolha minuciosa ao longo do primeiro semestre de 1985 de valores que deveriam ser levados para o milênio que estava por vir, percebemos que ainda havia projeções para a literatura cerca de dez anos depois dessa afirmação.

As transformações que ocorreram ao longo dos anos 1960 são enumeradas em termos de “uma virada intelectual”: o homem foi “desbancado” como sujeito da história por ele mesmo, mas esse homem é “bem diferente do homem de antes”

porque o “gênero humano” multiplicou-se exponencialmente, obrigando a mudanças nos parâmetros classificatórios, categorias e critérios e também desencadeando

A explosão das metrópoles, a ingovernabilidade da sociedade e da economia, seja qual for o sistema a que elas pertençam, o fim do eurocentrismo econômico e ideológico, a reivindicação de todos os direitos por parte dos excluídos, dos reprimidos, dos esquecidos, dos não articulados. (CALVINO, 2009, p. 339).

A literatura italiana da década de 1950, que tinha como ambição “representar a consciência ética e social da Itália”, foi atacada na década seguinte por duas frentes: a nova vanguarda que a acusava de “ser sentimental, antiquada e hipoteticamente consoladora” e a “crítica politicamente engajada” que, por sua vez, acusava de ser populista.

Ao lado dessas duas frentes de ataque tenho de considerar uma terceira e não menos importante: o *background* cultural da literatura italiana ia se renovando completamente: a linguística, a teoria da informação, a sociologia dos meios de comunicação de massa, a etnologia e a antropologia, o estudo estrutural dos mitos, a semiologia, um uso renovado da psicanálise, um uso renovado do marxismo tornaram-se os instrumentos habituais para desmontar o objeto literário e decompô-lo em seus elementos primários. (CALVINO, 2009, p. 340).

Embora Calvino considerasse esse o momento mais promissor da literatura italiana, o que resultou desses caminhos abertos não foi o esperado pois “o novo radicalismo político dos estudantes de 1968” optou por negar a literatura, acusando-a de “ser uma perda de tempo” se fosse levada em consideração a necessidade de “ação”. Ao mesmo tempo que essa postura recusava a literatura “social”, considerada medíocre, também negava as demais, num “sinal de autolimitação, de estreiteza de horizontes, de incapacidade de enxergar a complexidade das coisas.” Até aquele momento, o momento da conferência, segunda metade da década de 1970, ainda não havia acontecido, “o encontro marcado entre as duas vanguardas, literária e política.”

Em outro ensaio de *Assunto encerrado*, publicado em setembro de 1967, a temática da ciência é abordada ao lado da filosofia e da literatura. *Filosofia e Literatura*

sucedem à publicação *Le Cosmicomiche* (1965) e é contemporâneo a *Ti con Zero* (outubro de 1967) – ambas coletâneas de contos justamente em que a presença da ciência e do pensamento filosófico são preponderantes. O texto inicia-se utilizando a metáfora do jogo de xadrez para explicar qual seria o tipo de embate entre filosofia e literatura, em que as peças são os conceitos que vão se enfrentando um a um a fim de conquistar a “verdade” ou “ao menos uma verdade” cuja “matéria-prima” seria, em ambos os casos, as palavras. Aqui estamos novamente diante de um conceito, ou metáfora, que será mais tarde retomado em *Exatidão* (a terceira conferência de *Seis propostas*) - a palavra como cristal:

Mas as palavras, como os cristais, têm faces e eixos de rotação com propriedades diferentes, e a luz refrange-se diferentemente, conforme as lâminas polarizantes são cortadas e sobrepostas. A posição literatura/filosofia não exige uma solução; ao contrário, só se considerada permanente e sempre nova ela nos dá a garantia de que a esclerose das palavras não se fechará sobre nós como uma calota de gelo. (CALVINO, 2009, p. 181).

A “guerra” entre filósofo e escritor não permite, segundo Calvino, que nenhum dos dois perca o antagonista de vista, e nem que se aproximem demais. O escritor não seria capaz de estar a altura de “fazer concorrência” ao filósofo, a não ser nos casos em que “lançasse seus personagens em profundas dissertações”: esse tipo de escritor intelectual e raciocinativo teve seu momento no início do século XX, mas no final da década de 1960 “quem hoje tivesse de escrever uma nova *Montanha mágica* ou um novo *Homem sem qualidades* não escreveria um romance, mas um ensaio de história das ideias ou sociologia da cultura.” Por outro lado, “a filosofia excessivamente vestida de carne humana” ou seja, o filósofo no papel de romancista, talvez também não conseguisse através de “um novo olhar filosófico” ter, ao mesmo tempo, um “novo olhar literário.” São exemplos, raros para Calvino, de nível máximo de autoridade de escritor que coincide com o nível máximo de autoridade de pensador: Dostoiévski e Kafka, bem como o seu contemporâneo Samuel Becket (CALVINO, 2009, p. 182-183).

Calvino explica que “o território tradicional para o abraço entre filosofia e literatura é a ética” e demonstra sua insatisfação com a postura da filosofia prática que, segundo ele, “tende a tornar natural e conforme aos sentimentos espontâneos a visão filosófica do mundo” pois acredita que a “literatura filosófica do mundo” deva a seu tempo “confirmar” e “pôr em crise o que já sabemos”, levando ao questionamento “não apenas de mundo (que seria pouca coisa)”, mas também questionando “a própria essência da obra literária.” (CALVINO, 2009, p. 184). Embora considerasse que o clima à época “dominante entre os jovens escritores” fosse “mais filosófico do que nunca” acreditava que essa filosofia fosse “interna ao próprio ato da escrita” o que poderia ser representado na França por “uma ontologia da linguagem”, na Itália por uma “função destruidora da escritura” e na Alemanha por “uma dificuldade de escrever a verdade”.

A literatura tende a se apresentar como uma atividade especulativa, austera e impassível, distante dos gritos da tragédia assim como dos impulsos da felicidade: não evoca outras cores e outra imagem, a não ser o branco das páginas e o alinhamento das linhas pretas.

Então o meu discurso anterior não se sustenta mais? Um choque frontal entre duas maneiras de ver o mundo parece ter se tornado impossível, desde que a literatura, tendo aparentemente circum-navegado as posições da filosofia, trancou-se numa fortaleza filosófica que pode se sustentar com perfeita autossuficiência. (CALVINO, 2009, p. 185).

Então, para sustentar o seu próprio discurso diante disso, Calvino disse ter de “incluir nele um elemento” que havia negligenciado: a ciência, no que chamou de um “ménage à trois” com a literatura e a filosofia, pois ela tem diante de si os mesmos problemas que a literatura e deveria, para que se pudesse construir “uma cultura à altura da situação” alternar seus momentos de crise com aqueles literário e filosófico. Os exemplos de “literatura que respira filosofia e ciência” citados são: Lewis Carrol, Queneau e Borges – esse último um modelo frequentemente citado por Calvino. Do embate entre literatura e filosofia, no século XVIII, surgiram os chamados *contes philosophiques* que são praticamente contemporâneos ao *conte fantastique* e a *gothic novel* em

que imaginação literária, filosofia e “visões obsessivas do inconsciente” se apresentam em uma tradição que ainda se estenderia ao longo dos séculos seguintes. Um exemplo citado é a atualização, segundo o autor, da literatura “*fantastique*” em surrealismo “em sua batalha para derrubar as barreiras entre o racional e o irracional na literatura.” (CALVINO, 2009, p. 186).

O texto segue afirmando que Lewis Carrol foi responsável pela abertura de “um novo horizonte”. *Alice* proporcionou a descoberta de que “a razão filosófica (que quando dorme gera monstros) pode ter, de olhos abertos, sonhos belíssimos e absolutamente dignos dos seus mais altos momentos especulativos.” Seguiram-se, então, Queneau, Borges e Arno Shimidt que se relacionam com diferentes filosofias para delas fazer surgir “diversíssimos mundos visionários e lingüísticos” – escritores cuja característica em comum “é a atitude de cultivar as mais comprometedoras paixões especulativas e eruditas, sem nunca levá-las a sério até o fim.” Na conclusão desse texto, podemos vislumbrar a dualidade predominante em *Leveza*, a primeira das *Seis propostas*:

Robinson Crusóe foi romance filosófico sem o saber, e antes ainda *Dom Quixote* e *Hamlet*, não sei até que ponto sabendo disto, anunciaram uma nova relação entre a leveza fantasmática das ideias e o peso do mundo. Quando falamos de relações entre literatura e filosofia, não podemos esquecer que o discurso começa daí (CALVINO, 2009, p. 186-187).

Quando foi lançado o livro de Tzvetan Todorov *Introdução à literatura fantástica* na França, início da década de 1970, Calvino, que já havia se mudado para aquele país, foi convidado pelo jornal *Le Monde* a responder quatro questões acerca do tema. O texto resultante das respostas já foi citado anteriormente, *Definições de territórios: o fantástico* (CALVINO, 2009, p. 256-258). Destacaremos agora apenas o que Calvino define como o centro da narrativa fantástica para ele – em contraposição à definição de Todorov -, uma imagem criada com base na metáfora do cristal, em que o “fato extraordinário” do fantástico cria ao redor de si uma ordem, sedimentada como a que forma aquela pedra.

Numa entrevista a Daniel Del Giudice em janeiro de 1978, levado a refletir sobre mais um decênio de sua carreira que estava por se encerrar, Calvino tece algumas considerações sobre o trabalho já feito, suas preferências à época e algumas linhas que ainda pretendia percorrer. A respeito do seu discurso, revelou que escolheu não recorrer “aos acontecimentos”, mas aguardar que se “torne atual, como todas as coisas que têm fundamento” já que a sua geração é, segundo ele, a última que “acreditou em um desenho de literatura inserido em um desenho de sociedade” embora ambos tenham “explodido”:

In primo piano sono oggi le motivazioni esistenziali: tutti hanno diritto di godere per il solo fatto che sono al mondo. È un creaturalismo che io non condivido, non amo la gente per il fatto semplice che è al mondo. Il diritto di esistere bisogna guadagnarselo.” (CALVINO, 2001, p. 2829).

Demonstra uma preocupação, assim, de justificar não só a si mesmo, aquilo que escreve, talvez porque tivesse vindo “da una famiglia di credo laico e scientifico intransigente, la cui immagine di civiltà era simbiosi umano-vegetale” não podendo subtrair-se a essa “moral” para a qual o seu “fundo fantástico” talvez não fosse suficiente:

Ci voleva un quadro generale. Non per niente ho passato molti anni della mia giovinezza rodendomi il fegato su quella quadratura del cerchio che era vivere la ragione della letteratura e del comunismo insieme. Un falso problema. Ma sempre meglio che nessun problema, perché scrivere ha senso solo se si ha di fronte un problema da risolvere. (CALVINO, 2001(a), p. 2829)

Como técnica para evitar o bloqueio quando escrevia, ao mesmo tempo em que criava um livro, criava “o autor que o escreve” diferente a cada novo trabalho, mas de quem conhecia os limites. E embora tivesse que coordenar os projetos e dispensasse muito tempo com isso, afirmou que “o bom de escrever é a felicidade do fazer, a satisfação da coisa terminada.” (CALVINO, 2001(a), p. 2830)

Quanto à temática do homem dilacerado (cindido, dividido como Medardo de Terralba – o visconde) afirmou ser recorrente na sua obra o que acabava gerando

uma busca pela harmonia, não nas “coisas contingentes”, mas em “outros planos”, como o cosmo, temática de *Cosmicômicas*. Essa busca pela harmonia cria, para o entrevistador, níveis cada vez mais elevados de perfeição, o que poderia levar ao “cume” do silêncio e que obriga Calvino a “recorrer a artifícios extremos” que, no entanto, resultam em “algo de arbitrário e de impreciso”, não o satisfazendo totalmente: “devo costruire oggetti che esistono per sé, cose come cristalli, che rispondano ad una razionalità impersonale.” Nesse sentido, a busca por um outro lugar de onde possa ver melhor as coisas se faz necessário – Paris seria esse “outro lugar” naquele momento (CALVINO, 2001(a), p. 2830-2831).

A ironia, “filho cínico” que se insere entre dilaceração e harmonia, funciona para criar uma atmosfera suspensa e leve, é o tom que Calvino usa para dizer “as coisas que contam”, embora haja outros tons de voz em sua obra. A ironia seria uma das coisas que, em seu percurso como autor, se via dividido entre “descartar” e manter. A solução se apresenta, então, como um “valor”: “descartar muito para poder conservar o essencial.” Em seguida exalta a necessidade da utilidade do que escreve, mesmo sendo algo com finalidade “modesta”: “credo nell’assoluto e necessario individualismo dello scrivere, ma perché funzioni dev’essere contrabbandato in qualcosa che lo neghi, o almeno lo contrasti.” Finalizando a entrevista, uma questão permite vislumbrar o que havia ainda na “pena” do autor para ser escrito - “o que não escreverá mais?": “Se vuoi dire non più ciò che ho già scritto, in fondo della mia opera non c’è nulla che rinnego. Certo, alcune vie si chiudono. Mi lascio aperta la narrativa di affabulazione, movimentata e inventiva, e quella più riflessiva in cui racconto e saggistica diventano tutt’uno.” (CALVINO, 2001(a), p. 2833-2834). Pelo que Calvino publicou posteriormente, podemos intuir que essa via reflexiva veio representada mais em *Palomar* (1983) do que talvez em *Se um viajante numa noite de inverno* (1979).

Uma outra entrevista, dada em 1982, discorre sobre o mesmo mote central de *Seis propostas*: o próximo milênio. Alberto Sinigaglia publicou no volume: *Vent’anni al Duemila* as “previsões” de Calvino para o ano 2000 sobre diversos assuntos, desde

como seria a vida e o relacionamento em sociedade para aqueles que estariam idosos na virada do século, a comunicação entre as gerações, a música como ferramenta na educação das crianças, o relacionamento entre pais, filhos e também os netos, sobre as profissões e a necessidade ou não de trabalho manual no futuro, bem como sobre religião e filosofia (Deus e Marx, precisamente), o amor e o relacionamento amoroso, feminismo e vida doméstica e o homem culto do ano 2000. Dentre os tópicos da entrevista, interessam aqui as questões sobre fantasia e beleza e a última delas na qual foram solicitados ao entrevistado três talismãs para o ano 2000 (CALVINO, 2001(a), p. 2860-2867).

A resposta para a questão sobre a fantasia, se a humanidade ainda seria capaz dela, leva em consideração o “imperativo da criatividade” que Calvino considerava com desconfiança porque a fantasia, segundo ele, deveria ter em sua base “exatidão, método, concretude e senso da realidade”, ou seja, ser construída sobre uma “solidez prosaica”. A base não deve ser a fantasia, não se deve dar total poder à imaginação nem transformá-la em “palavra de ordem”:

Bisogna che l'immaginazione abbia qualcosa con cui contrasti perché non perda la sua forza. In un mondo di cose solide, che va avanti magari in un modo un po' limitato, un po' gretto, puoi sempre tendere delle bandiere colorate, dei festoni, appendere delle piume, delle ali di farfalla; invece se tutto è piume e ali di farfalla non hai più nessun posto dove appenderla, la tua fantasia, la tua creatività, non puoi farla star su, tutto diventa come il mondo più grigio. (CALVINO, 2001(a), p. 2868).

Da criatividade passou-se às questões de beleza, num contraste com o “mundo mais cinza” aludido por Calvino. Para não matar a beleza no ano 2000, o mais importante para o entrevistado é ter “a capacidade de ver a beleza, de descobri-la, de recuperá-la, de inventá-la” também naquilo que não se considerava belo até então, mesmo que isso parta do indivíduo para depois ir se tornando coletivo. “La bellezza è un valore, in quanto c'è un bisogno di bellezza mentre il bisogno di bruttezza non c'è.” E a beleza “verdadeira”, mesmo a nova, deve ser aquela em que se faz “esforço para

descobri-la”, não é apenas o que já está definido como tal (CALVINO, 2001(a), p. 2869-2872).

O primeiro talismã para o ano 2000 é, podemos dizer, inusitado, quase uma prescrição pedagógica. Calvino aconselha que aprendamos poesias de cor, crianças e velhos, pois elas nos fazem companhia e também porque o ato de decorá-las desenvolve a memória, “o que é muito importante” segundo ele. O último, por sua vez, é mais subjetivo, talvez representando uma angústia pessoal: “saber que tudo aquilo que temos pode nos ser tirado de um momento para o outro”. Devemos, assim, desfrutar “mais do que nunca” do que temos porque existe a possibilidade de tudo “desaparecer numa nuvem de fumaça.” O talismã que deixamos por último é o que diz respeito ao trabalho e à linguagem. Vale ressaltar que essa entrevista se deu cerca de dois anos antes do convite feito a Calvino para as Norton Lectures que deveriam ter lugar em Harvard (EUA) e nas quais valores literários para o próximo milênio seriam explicitados. Esse segundo talismã resume precisamente um desses valores:

Puntare solo sulle cose difficili, eseguite alla perfezione, le cose che richiedono sforzo; diffidare della facilità, della faciloneria, del fare tanto per fare. E combattere l’astrattezza del linguaggio che ci viene imposta ormai da tutte le parti. Puntare sulla precisione, tanto nel linguaggio quanto nelle cose che si fanno. (CALVINO, 2001(a), p. 2872).

Essa imprecisão e abstração da linguagem já havia sido chamada de “peste da linguagem” um ano antes e com esse nome aparecerá depois em *Exatidão*. Em *Por que ler os clássicos*, coletânea de ensaios publicada em 2002, Esther Calvino reuniu em torno do ensaio que dá título ao livro - que discorre sobre definições do que caracteriza uma obra como “clássica” - uma série de textos em que Calvino escreveu sobre “seus clássicos”. Num desses textos, *O escolho de Montale*, escrito em 1981, Calvino fala sobre as qualidades da poesia de Eugênio Montale, poeta e prosador genovês que havia acabado de falecer.

Gostaria de dizer em primeiro lugar: os versos de Montale são inconfundíveis pela precisão e impossibilidade de substituir a expressão verbal, o ritmo, a imagem evocada (...). Não falo da riqueza

e versatilidade dos meios verbais, dote que também outros poetas nossos tiveram em grau elevadíssimo, e que muitas vezes se assemelha a uma veia copiosa e redundante, isto é, a tudo que está mais longe de Montale. (...).

Vou direto ao que interessa: numa época de palavras genéricas e abstratas, palavras boas para todos os usos, palavras que servem para não pensar e não dizer, uma peste da linguagem que transborda do público para o privado, Montale foi o poeta da exatidão, da escolha lexical motivada; da segurança terminológica visando capturar a unicidade da experiência. (CALVINO, 2007, p.232-233).

Para Calvino, Montale usava essa sua precisão para falar de um mundo “turbilhonante, movido por um vento de destruição” - o mundo da Primeira e Segunda Guerras Mundiais - um mundo precário, de catástrofes atômicas e campos de concentração que era representado ao lado das “menores presenças da natureza na observação cotidiana do poeta” num movimento de ritmo de verso, prosódia e sintaxe. Segundo o autor, embora Montale ficasse distante de “qualquer comunhão sincera e de qualquer impulso de solidariedade” havia em seus poemas uma preocupação com a interdependência da vida das pessoas. É com “um difícil heroísmo escavado na interioridade, na aridez e na precariedade do existir” que o poeta conseguiu encontrar o seu lugar na poesia italiana pós D’Annunzio, numa continuidade discursiva a Leopardi, embora com vozes diversas. Um lugar em que consolação ou encorajamento não encontram espaço senão aqueles das irracionalidades contemporâneas e em que a presença dos mortos se faz sentir de forma cada vez mais frequente, na “unicidade de cada pessoa que não nos conformamos em perder.” O Montale de Calvino é um poeta cujos livros podem ser lidos muitas vezes sem se exaurirem (CALVINO, 2007, p.234-235).

A questão da “peste da linguagem” que será retomada em *Exatidão*, no entanto, não terá Montale como exemplo, mas partirá de um contra-exemplo, justamente o de Leopardi, como modelo de elogio ao “vago.”

A linguagem, mais precisamente a divergência entre o que está escrito e o que não está, é assunto de uma conferência escrita em 1983 *Mondo scritto e mondo non*

scritto. No texto, o autor declarou passar muitas horas em um “mundo especial” e “muito rico”, feito de “linhas horizontais” e que embora exija algum esforço de adaptação, cada vez que se torna necessário deixá-lo, o transtorno de voltar para o “mundo como o chamamos” é equivalente ao parto, devido às mudanças de atitude necessárias na passagem: enquanto na literatura o que se lê e compreende leva a uma precisa formação de juízo, na “vida ordinária” existem sempre circunstâncias que escapam da compreensão e não são passíveis de julgamento ou causam tal repúdio que é preferível nem pensar a respeito. Para ter a ilusão de que tem “tudo sob controle” e aguardar enquanto o mundo não escrito “se esclareça” aos seus olhos, a opção é ter: “sempre una pagina scritta a portata di mano, in cui posso tornare a tuffarmi” - o que ele diz fazer sem hesitação e com prazer. A afirmação faz pensar em um mecanismo de fuga, mas a necessidade do “mundo não escrito”, declarada mais adiante, pode desfazer essa impressão (CALVINO, 2001(a), p. 1866). É a metáfora da leitura como mergulho novamente, que já conhecemos de outros textos, como a Introdução a *Fiabe Italiane* e do ensaio *Mar da objetividade*.

Embora literatura já tenha sido uma vez, na Antiguidade, “escola de sabedoria”, hoje esse tipo de conhecimento não é mais possível. E é por isso que apesar de ter assistido, ao longo dos anos, às transformações do “mundo não escrito”, Calvino não se vê capaz de fazer previsões sobre ele, tão imprevisível que é. Incompreensível, imprevisível: ainda sim, existe motivo para se aventurar no “mundo não escrito”, pois é o que torna possível seu trabalho de escritor:

Quello che si aspetta da me è che mi guardi intorno e catturi delle rapide immagini di quel che succede, per poi tornare a chinarmi sulla mia scrivania e riprendere il lavoro. È per rimettere in moto la mia fabbrica di parole che devo estrarre nuovo combustibile dai pozzi del non scritto. (CALVINO, 2001(a), p. 1867).

Examinando a questão do escritor mais de perto, existe segundo o autor, o conflito entre duas correntes filosóficas contemporâneas: uma diz que “o mundo não existe, existe apenas a linguagem” e a segunda diz que “a linguagem comum não tem

sentido, o mundo é inefável. Cada corrente tem seu lugar de origem no espaço geográfico europeu e para Calvino ambas “representam um desafio para o escritor”: “la prima, esige l’uso d’un linguaggio che risponda solo a se stesso, alle sue leggi interne; la seconda, l’uso del linguaggio che possa far fonte al silenzio del mondo.” Pessoalmente, o autor declara que as duas correntes o fascinam e que o influenciam, mas não segue nenhuma delas. Ele tem consciência da diferença entre os mundos, escrito e não escrito, bem como sobre as regras mais ou menos precisas que regem o mundo escrito e usa como exemplo o conto que é feito usando-se de estratégias semelhantes a outros contos já escritos. Enquanto isso, o mundo não escrito “está sempre lá e não depende de palavras”, já que “não existe escrita capaz de exauri-lo.” (CALVINO, 2001(a), p. 1868).

Se para adentrar ao mundo escrito basta mergulhar em suas páginas, para adentrar ao mundo não escrito não é tão simples. Não basta comprar o jornal ou assistir à televisão uma vez que não passam de recortes arbitrários, de um “discurso construído”. Então, a solução encontrada por Calvino é sair e caminhar para encontrar, no entanto, um mundo que já está “conquistado, colonizado pelas palavras” e onde “os fatos da nossa vida já estão classificados, julgados, comentados”, pois é um mundo “já lido ainda antes de começar a existir” – o homem de hoje está “saturado” de linguagem. O que torna esse homem, assim, diferente do homem “que não lia”, que conseguia “ver e ouvir tantas coisas que nós não percebemos mais” tendo em si os sentidos aguçados de forma superior. Percebemos, aqui, que para o autor o mundo está tão saturado de informações que o homem moderno não precisa se esforçar mais para interpretá-lo, uma vez que está tudo já codificado de alguma forma. Embora sinta que exista esse sentimento de perda em relação a isso, “os ganhos superam as perdas” (CALVINO, 2001(a), p. 1869).

O fato de ser italiano representa para o autor uma dificuldade no relacionamento com a linguagem, uma vez que seu país possui características sociais particulares agravadas pelas transformações sucessivas que não permitem

“compreender em que direção” estão se movendo. Desse modo: “le storie che possiamo raccontare sono contrassegnate da una parte dal senso dell’ignoto e dall’altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, d’armonia e geometria.” A partir dessa constatação, Calvino passa a explicar o fenômeno que vem chamando de “peste da linguagem”. Mas, diferente dos textos anteriores, que apenas mencionavam o problema no âmbito da literatura, neste texto percebemos que a “epidemia” começou em outros setores da sociedade, abrindo espaço também para uma reflexão sobre a linguagem vazia utilizada nos meios de comunicação usada como forma de manipular. (CALVINO, 2001(a), p. 1870). Sua intenção, no entanto, era demonstrar como esse problema com a linguagem interferia nas tentativas dos escritores italianos de escreverem romances.

Quanto al linguaggio, è stato colpito da una specie di peste. L’italiano sta diventando una lingua sempre più astratta, artificiale, ambigua; le cose più semplici non vengono mai dette direttamente, i sostantivi concreti vengono usati più raramente. Questa epidemia ha colpito per primi i politici, i burocrati, gli intellettuali, poi si è generalizzata, con l’estendersi a masse sempre più larghe d’una coscienza politica e intellettuale. Il compito dello scrittore è combattere questa peste, far sopravvivere un linguaggio diretto e concreto, ma il problema è che il linguaggio quotidiano che fino a ieri era la fonte viva a cui gli scrittori potevano ricorrere, adesso non sfugge all’infezione. (CALVINO, 2001(a), p. 1870-1871).

Encontramos, então, em outro ensaio, um modelo que se encaixa na proposta calviniana de solucionar esse problema da linguagem. Mediante a publicação da obra completa de Jorge Luis Borges na Itália, Calvino escreve um texto para o jornal *La Repubblica* em outubro de 1984. Em italiano o título era *I gomitoli di Jorge Luis*, mas veio editado em *Por que ler os clássicos* apenas como *Jorge Luis Borges*. O texto parte de algumas considerações sobre as obras de Borges propagadas em solo italiano, bem como da recepção positiva que tiveram por parte do público – entre eles outros escritores cujo itinerário poderia até ser oposto ao do escritor argentino – e da influência que elas exerceram entre as gerações de escritores a partir da década de 1950 aproximadamente. É levantada então a seguinte questão: como uma obra de um

universo em parte semelhante e em parte tão diferente do italiano pode ter sido tão bem acolhida?

Para responder a essa pergunta, Calvino recorre a sua própria memória e às experiências que teve diante da leitura de Borges. O primeiro ponto que ressalta é o fato de o sul-americano ser reconhecido pela sua ideia de literatura “como mundo construído e governado pelo intelecto” que era uma ideia na contramão da literatura mundial do século passado, mas que ia ao encontro de uma antiga “potencialidade” da literatura italiana. Outra característica, mais ligada à estrutura, é o fato de Borges ser “o mestre do escrever breve” – seus textos condensam “uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento” em “pouquíssimas páginas”.

Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado; como o narrar sinteticamente e enviesado conduz a uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes. (CALVINO, 2007, p. 252-253).

Nesse trecho percebemos que talvez Borges fosse a realização de muitos dos desejos de Calvino, em relação à literatura, mais precisamente uma escrita breve, com uma linguagem precisa e estilo criativo. Embora tenha afirmado que a “verdadeira vocação da literatura italiana” se reconhecesse “mais no escrever breve que no escrever longo”, certamente a essa época já estava germinando dentro do escritor italiano a conferência que viria a escrever no ano seguinte sobre a rapidez: “Lendo Borges, me veio repetidas vezes a tentação de formular uma poética do escrever breve, louvando as suas vantagens em relação ao escrever longo, contrapondo as duas ordens mentais que a inclinação para um e para o outro pressupõe.” Além dessa ideia mais geral, uma passagem bem específica será retomada, a que diz respeito ao narrador de Borges: um longo parágrafo inteiro sobre como o escritor argentino conseguiu “inventar a si mesmo como narrador” e passar da “prosa ensaística para a prosa narrativa” (CALVINO, 2007, p. 253).

(Borges) fingiu que o livro que desejava escrever já estivesse escrito, escrito por um outro, por um hipotético autor desconhecido, um autor de uma outra língua, de uma outra cultura, e descreveu, resumiu, resenhou esse livro hipotético. (...) *El acercamiento a Almostásim*, quando apareceu na revista *Sur*, foi encarado de fato como uma resenha de um livro de autor indiano. (CALVINO, 2007, p. 253).

O texto de Calvino prossegue tecendo considerações sobre o problema moral na obra de Borges, que era um cético, mas que fruía filosofias e teologias utilizando-se do seu “valor estético”, por isso não traz expressa de forma incisiva em sua obra questões morais, apenas as delinea em caráter “simplificado quase nos termos de um teorema geométrico, em que os destinos individuais formam um desenho geral.” Ressalta a importância da Argentina e de todo seu contexto histórico-cultural na obra de Borges ao lado do *epos* clássico de forma que o texto produzido figura como “tecido de palavras, imagens e significados, composição de motivos que se respondem.” Também como Calvino, Borges “visitou” Ariosto e sua presença pode ser sentida igualmente na obra do escritor argentino, através do “*epos* carolíngio e o bretão” (CALVINO, 2007, p. 254).

Calvino ainda reflete sobre o impacto da palavra escrita sobre a imaginação em Borges bem como comenta a dimensão do tempo nas narrativas, usando como exemplo o emaranhado narrativo de *Jardim dos caminhos que se bifurcam*, o conto mais famoso do argentino em que, sob a aparência de um conto de espionagem (de ação), desenrola-se um conto filosófico a respeito do tempo (concepções) – neste caso, a concepção de tempo múltiplo que, segundo o autor italiano, é o que faz a literatura possível. O tempo também é abordado em um ensaio que Borges escreveu sobre Ugolino (o personagem de Dante): trata-se da tensão temporal que permite “escolher” acreditar ou não se o conde se alimentou dos filhos que estavam presos com ele. O fato de Borges se aproximar da literatura italiana é o último dos tantos motivos que Calvino encontrou para a admiração que o argentino exerce sobre os leitores italianos – especialmente ele mesmo. (CALVINO, 2007, p. 255).

Numa entrevista dada a Maria Corti, a sua última, e que saiu publicada postumamente em 06 de outubro de 1985 na revista *Autografo*, Calvino fala do seu processo criativo. Segundo ele, toda obra se inicia a partir de uma ideia que ficaria “na cabeça por anos” até que se decidisse por escrevê-la. Essa ideia poderia morrer durante o tempo em que espera para ser escrita ou então se esvaír quando, na tentativa de escrevê-la, o esforço necessário não fosse o suficiente para “a fadiga e a insatisfação de experimentar e reexperimentar, de corrigir, de escrever.” Fica claro aqui que a preocupação com a tal “peste da linguagem” não se restringe à crítica que faz da literatura, mas está presente em seus trabalhos. Tanto a exatidão quanto a espontaneidade são elementos que devem ser cultivados. A exatidão é encontrada através de experimentações e a espontaneidade que, por sua vez, não é estável, pode ocorrer em diversas fases da escritura e pode não ocorrer. Para Calvino, porém, a espontaneidade não é um valor tão importante no momento de escrever: “l’importante è la spontaneità come impressione che l’opera trasmette, ma questo risultato non è detto che si arrivi usando la spontaneità come mezzo: in molti casi è solo una elaborazione paziente che permette d’arrivare alla soluzione più felice e apparentemente ‘spontanea’.” (CALVINO, 2001(a), p. 2924). Além disso, cada texto exige seu próprio método. *Palomar*, por exemplo, foi criado a partir de um material muito mais extenso que havia sido escrito e que depois foi selecionado para “entrar no desenho” apropriado.

Maria Corti questiona sobre a reflexão teórica que segue paralela à produção criativa, diferentemente de outros escritores, e pede para que explique “esta sorte de luminosa simbiose”. Calvino, no entanto, considera natural que “as ideias em circulação” o tenham influenciado e algumas delas, através de seus escritos, pudessem servir também a outros. Um exemplo disso foi o seu trabalho com os contos populares que o tornaram “receptivo à problemática estruturalista” logo que ela surgiu na década seguinte, o que não quer dizer, no entanto, uma “vocalização teórica”: “Il divertimento a sperimentare un metodo di pensiero come un gadget che pone regole esigenti e

complicate può coesistere con un agnosticismo ed empirismo di fondo” – o que difere de investir em metodologia, filosofia, ideologia ou ciência que, embora ame e admire, o faz “um pouco à distância.” (CALVINO, 2001(a), p. 2926-2927).

Por fim, Calvino declara que está bem no seu lugar na literatura italiana e que o sentido que essa tem em particular baseia-se em três verdades que perduraram: a predominância da poesia em verso e de seus valores também na prosa; o domínio do conto e de demais tipos de “escrita de invenção” sobre os outros gêneros (em especial o romance) e as figuras “mais representativas” serem os “os irregulares, os excêntricos, os atípicos” (CALVINO, 2001(a), p. 2929).

O pensamento crítico de Calvino exemplificado nesse breve percurso crítico toma uma forma coordenada no momento em que o autor se propõe a deixar algumas lições de literatura para as gerações futuras.

5 – *Lezioni americane e Fiabe Italiane*: “propostas” estilísticas convergentes

5.1 – As aulas

Em algum momento poderíamos nos perguntar até que ponto realmente se deveria tomar *Lezioni Americane* como uma obra acabada dentro do itinerário do escritor Italo Calvino. Das seis conferências obrigatórias que deveriam ser ministradas na Universidade de Harvard nos Estados Unidos, o livro traz apenas cinco – não houve tempo para que o seu autor escrevesse a última. Não há prefácio, não houve revisões, não havia um título bem definido segundo a própria esposa de Calvino. Aliás, são dela as informações acerca das conferências terminadas, sobre onde o material estava e o tempo que foi dedicado a sua elaboração. No entanto, na publicação italiana *Saggi 1945-1985* (CALVINO, 2001(a)) pode-se ler sobre o percurso criativo da elaboração, uma vez que a obra traz um estudo feito pelo seu curador, Mario Barenghi, em que são elencados os apontamentos escritos pelo autor enquanto dava forma às conferências permitindo uma visão mais ampla e substancial do conjunto. Entre os textos preparatórios foi encontrada uma conferência completa, mas que não havia sido colocada junto com as outras datilografadas (as definitivas), deixada manuscrita. *Cominciare e finire* (CALVINO, 2001(a), p. 734-753), que não consta na edição brasileira, reunia, segundo Barenghi, boa parte das ideias que seriam retomadas para a escrita da última conferência que deveria se chamar *Consistency* (as outras conferências já tinham título em inglês e italiano). Asor Rosa sintetiza bem essa questão:

Il messaggio resta dunque incompiuto, e di ciò va tenuto conto nella valutazione dell'opera: per un autore abituato a passare i suoi scritti ad infiniti vagli prima di darli alle stampe, non possiamo sapere fino in fondo quale uso avrebbe fatto di queste “lezioni”, se fosse rimasto in vita (ASOR ROSA, 1999, p. 754).

A observação de Asor Rosa faz sentido e pode ser verificada principalmente nas cartas reunidas em *Lettere 1940-1985* (e aqui já dissertamos a esse respeito), mas sabemos também que algumas das conferências anteriores que leu no rádio e/ou em Universidades, por exemplo, foram publicadas sem alterações⁴².

Chamadas de *Poetry* ou *Norton Lectures*, em homenagem ao historiador norte-americano Charles Eliot Norton, consistem em conferências ministradas a cada ano-acadêmico norte-americano desde 1926 por um conferencista (uma personalidade da literatura, da música, algum artista ou algum teórico) convidado pela Universidade de Harvard – as de Calvino seriam entre 1985 e 1986 – e cujo tema era de livre-escolha, qualquer forma de comunicação poética. Seria a primeira vez que um italiano faria o ciclo de conferências que já havia contado com T.S. Eliot, Northrop Frye, Octavio Paz e Jorge Luiz Borges (CALVINO, 2010, p. 5-7). No ano-acadêmico de 1992-1993 o convidado foi o italiano Umberto Eco⁴³.

Enquanto para Asor Rosa as *Lezioni americane*⁴⁴ “sem dúvida” possuam:

Il valore pieno di un *testamentum*, non tanto nel senso più ristretto dell'eredità lasciata quanto nel senso della “testimonianza” che lo scrittore rende in pubblico intorno alle sue più profonde convinzioni letterarie e poetiche e alle sue molteplici e contrastanti visioni del mondo (ASOR ROSA, 1997, p. 755).

Domenico Scarpa discorda: “per accostarsi alle *Lezioni Americane* è opportuno scartare l’idea che si tratti del testamento di Calvino, letterario o di altro genere.” (SCARPA, 1999, p.144). O crítico explica que o fato de ser um escritor

⁴² CALVINO, Italo. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

⁴³ As conferências de Umberto Eco foram publicadas em 1994: *Six walks in the fictional woods* (a edição brasileira saiu em 2009, *Seis passeios pelos bosques da ficção*). Italo Calvino e *Se um viajante numa noite de inverno* são lembrados na primeira dessas conferências.

⁴⁴ Pietro Citati costumava visitar Calvino em sua casa em Grosseto no período em que se deu à redação das conferências e perguntava sempre como estavam indo as “Lezioni americane”, de tal forma que a conversa versava sempre sobre elas. Esther Calvino escolheu, por isso, *Lezioni americane – sei proposte per il prossimo millennio* como título da edição italiana (em inglês ficou *Six memos for the next millenium*) (CALVINO, 2010, p. 5-6).

“pouco normativo” como o era, exclui o fato de poder ter escrito algo para fazer dele apenas “palavras de ordem e citações citáveis”.

Il paradosso consiste nel fatto che questi “valori o qualità o specificità della letteratura” sono limpidissime nozioni astratte che per virtù di stile diventano concrete nel loro determinarsi reciproco: ma appena qualcuno le parafrasa o le volgarizza, diventano opache, legnose, approssimative (SCARPA, 1999, p. 144).

Mais precisamente, seria uma obra que “pressupõe uma vida de literatura” e que demonstra “o prazer do ler e do escrever”, mas “sem que ninguém se sinta no dever de pensar em testamentos” (SCARPA, 1999, p. 144). Se não é testamento, porém, a ideia de “testemunho” que o pressuposto de “uma vida de literatura” dá é a mesma de Asor Rosa. Assim, ambos os críticos reconhecem nas conferências as passagens retomadas do percurso crítico do próprio Calvino, “uma reincidência de sua inteira história passada, seja ensaística seja criativa” (ASOR ROSA, 1997, p. 755), “uma recapitulação, um livro que sintetiza pelo menos quinze anos de grande ensaística” (SCARPA, 1999, p. 145), ou seja, uma tentativa de ordenar, de alinhar coerentemente as ideias de literatura que lhe surgiram ao longo da carreira:

Italo Calvino ripercorre a frammenti tutto l’arco tematico della saggistica degli anni Sessanta e Settanta, riconfermando quell’idea della letteratura affermatasi verso la fine di quello stesso periodo e all’inizio degli anni Ottanta. (...) Non sono altro che delle “proposte” collegate alla propria poetica personale. (MUSARRA-SCHROEDER, 1996, p. 44).⁴⁵

Em consonância a essa crítica, Gian Carlo Ferretti acrescenta que parte do repertório retomado nas lições vinha sendo publicado em jornais desde o final dos anos 1970 e que ali Calvino já havia antecipado que caberia ao poeta (escritor, filósofo, histórico) o dever de escolher valores a serem salvos “daquela imensa soma de experiências negativas que é a história.” Ferretti ainda afirma que fazem parte do repertório das *Lezioni* inclusive as preocupações com o lugar do homem no mundo:

⁴⁵ Ao se referir aos anos sessenta e setenta, Musarra-Schroeder faz menção especialmente aos ensaios que Calvino reuniu em 1980 em seu *Una pietra sopra*.

Le *Lezioni americane* si possono leggere anche come la versione saggistica aggiornata di un processo per così dire a priori e di un processo a posteriori, che attraversano la intera produzione di Calvino, sia nella fase della tendenziale progettazione e costruzione di una nuova integrazione tra uomo e mondo, sia nella fase della crisi e caduta di essa, con analogie per certi versi sorprendenti (FERRETTI, 1989, p 155).

Avaliando a relação entre uma postura “militante moderna” e uma “posição estética” em direção ao discurso das novas tendências em literatura, Musarra-Schroeder acredita que Calvino tenha atravessado, no percurso realizado em *Lezioni americane*, toda a trajetória de “correnti artistiche e critiche come quelle dell’avanguardia storica, del modernismo del primo Novecento, dell’esistenzialismo, del *Nouveau Roman*, della teoria combinatoria, della semiotica, di *Tel Quel* e del poststrutturalismo” ao mesmo tempo em que “salva qualidades literárias modernas” que lhe são “particularmente caras” (MUSARRA-SCHROEDER, 1996, p. 70-71). Ela arremata:

Così nella poetica di Calvino, anche se con interruzioni, svolte o cambiamenti di rota, si riesce ad individuare un’unica linea, dominata dalla concezione dell’arte come ricerca cognoscitiva, nella quale la contrapposizione fra letteratura e realtà, fra “mondo scritto e mondo non scritto”, fra parola e cosa, rimane sempre centrale. Per tutto l’arco della sua opera critica, la maniera in cui la letteratura può rispondere alla realtà rimarrà per Calvino sempre quella della “sfida” (MUSARRA-SCHROEDER, 1996, p. 71).

Por sua vez, Asor Rosa, no sentido de uma avaliação crítica abrangente e projetiva, dispõe-se a opinar se *Lezioni americane*, vista como o repertório de bens literários a serem preservados, “possa ser considerada mais ou menos válida para o terceiro milênio”. O crítico pondera que a obra em si é “mais um grande balanço do passado que uma genial antecipação do futuro” e acrescenta:

Partito dell’intenzione di formulare un “messaggio”, Calvino, nello sviluppare fino in fondo il proprio discorso, alza il tiro e si misura con le frontiere ultime della sua posizione ideale e umana. Alla fine, - e non importa che questa sovrapposizione sia più o meno fondata, perché questo è ciò che di solito accade, - il suo destino individuale e quello del mondo s’incontrano, e Calvino mostra di pensare del destino della parola e della scrittura esattamente ciò che

pensa del proprio destino individuale: ambedue in bilico sul filo teso fra presenza e assenza, fra coscienza e materia, fra organicità e disperzione, - un filo teso, sempre sul punto di spezzarsi (ASOR ROSA, 1997, p. 795).

Em sua análise geral, Alfonso Berardinelli constrói sua crítica centrada na diagnose de um estilo em Calvino que tende “a se manter em perene fuga do mundo a ele contemporâneo” afastando-se de tudo o que poderia trazer infelicidade devido a sua “dificuldade ou impossibilidade de confessar medo, repugnância, ódio, desconforto, desolação, desilusão amorosa, e todo gênero de paixão”, ou qualquer coisa que pudesse trazer “peso” ao seu estilo “ágil, sorridente e feliz”, numa estratégia que dá às suas obras a plena aceitação por parte dos leitores. Dentro desse contexto, as *Lezioni americane* são “um discurso técnico sobre as virtudes essenciais”, virtudes essas cultivadas pelo próprio autor para quem “a felicidade” é “senso do limite, economia exata das energias”, bens “tão preciosos na vida de um indivíduo como na vida de uma cultura” e que por isso “devem ser cuidados e preservados” sendo essa a função das conferências:

Nelas se encontra mais do que a declaração do papel que Calvino quis ter, seu programa literário, realizado de forma variada e ali reformulado como cauta proposta “para o próximo milênio”. Calvino, mais uma vez, mascara com otimismo dirigido ao futuro seu pessimismo e sua saudade do passado (ou de diversas formas e épocas do passado). O futuro não é, de fato, para ele, um futuro próximo e limitado, mas um futuro que se distende fabulosamente no arco de um inteiro milênio ainda a vir, e portanto dilui-se no desconhecido, escorrega para fora das mais conhecidas categorias de julgamento das nossas mais atuais preocupações. As suas são instruções para sobreviver ao depois do fim do mundo, deste mundo (BERARDINELLI, 1999, p. 109).

Independentemente de como são vistas pela crítica as conferências deixadas por Calvino: quer sejam encaradas como testamento literário, como fragmentos de um percurso ensaístico justapostos e recontextualizados ou uma tentativa de síntese de movimentos literários do século XX, ou até mesmo como um sermão sobre suas crenças literárias ou virtudes as quais defende, o fato é que esse trabalho apresenta uma

coerência interna e uma sequência lógica, mesmo que não tenha havido tempo para finalizá-lo. A esse respeito, aliás, apenas Asor Rosa faz advertência, como mencionamos.

5.2 – *Sei proposte per il prossimo millennio*

O fato de ter sido o primeiro italiano a ser convidado pela Universidade para proferir as conferências Norton, dado a notoriedade do evento no qual os predecessores representavam algumas das personalidades admiradas por Calvino, deixava implícita, na opinião dele, “a responsabilidade especial de representar (...) uma tradição literária (...) ininterrupta há oito séculos”. Dispôs-se a tratar da literatura como uma arte “universal” e também “considerar o passado em função do futuro” (CALVINO, 2010, p.10). No pequeno texto que precede a primeira conferência, à guisa de introdução, o autor relaciona o milênio que estava por findar-se e o desenvolvimento da literatura das línguas ocidentais com o objetivo de questionar o futuro da literatura no milênio que estava se aproximando, sem contudo pretender fazer “previsões”:

Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. Quero pois dedicar essas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio (CALVINO, 2010, p. 11).

Os títulos escolhidos por Calvino para suas conferências, pela ordem “Leggerezza”, “Rapidità”, “Esattezza”, “Visibilità” e “Molteplicità”, como mostram os dados anotados por Barengi, foram sendo formados/modificados conforme eram escritas as conferências que deveriam representar determinados ideais de literatura. Nesse percurso alguns desses ideais foram unidos num mesmo discurso e outros foram deixados de lado. Para darmos uma ideia desse processo, segue a sequência de temas

em ordem cronológica que deu origem ao tema/título da quinta conferência, “Molteplicità”:

- L’enciclopedia e il nulla (mathesis singularis e universalis?)
 - Enciclopedia e nulla (molteplicità all’interno dell’opera)
 - Enciclopedia e nulla
 - Cosmicità – Lucrezio e Ovidio – enciclopedia
 - La relazione di tutto con tutto (enciclopedia)
 - Sense of connection
 - Sense of connection – Interconnection Plentifulness Intricacy? Involvement? – Interweaving Connectedness Multiplicity
 - MANIFOLDINESS
 - ? Multiplicity
 - Molteplicità
- (CALVINO, 2001(a), p. 2961-2965)

A primeira e mais extensa conferência teve como mote a oposição leveza x peso: Calvino joga com o sentido das palavras e descreve o mundo petrificado “pelo olhar da Medusa”, que se depara com um rival à altura na leveza alada (pelas sandálias) de Perseu, encontrando no mito o mote inicial para sua defesa da leveza em oposição “aos argumentos de peso”. Para combater “o peso de viver” e se afastar da imobilidade do cotidiano é preciso alçar voo, como Perseu, “para outro espaço”, mas não como rota de fuga e sim como mudança de perspectiva. Essa foi a justificativa para as mudanças de repertório temático em sua carreira literária: as narrativas realistas e “partigiane” de seus primeiros trabalhos, ainda na década de 1940, não conseguiam passar mais a mesma leveza (porque, segundo o autor, o mundo já não inspirava mais aquela leveza) e foram cedendo espaço ao longo da década de cinquenta a outros discursos. A ciência com sua base infinitesimal (os átomos) e, na informática, o peso do *hardware* regido pela leveza do *software* foram os “alimentos livres de peso” encontrados (CALVINO, 2010, p. 15-20).

Como exemplos dessa leveza almejada, são citados Lucrécio que trata em seu poema sobre a natureza das coisas partindo da ideia de que são formadas por minúsculos corpos invisíveis “evitando que o peso da matéria nos esmague” e Ovídio,

em seu *Metamorfoses*, cuja capacidade narrativa “incomparável” torna leves as transformações pelas quais passam seus personagens:

Enquanto o mundo de Lucrecio se compõe de átomos inalteráveis, o de Ovídio se compõe de qualidades, atributos, de formas que definem a diversidade de cada coisa, cada planta cada animal cada pessoa; mas não passam de simples e tênues envoltórios de uma substância comum que – se uma paixão a agita – pode transformar-se em algo totalmente diferente (CALVINO, 2010, p.21).

Para Calvino, Lucrecio e Ovídio têm em comum o fato de possuírem a leveza como “um modo de ver o mundo fundamentado na filosofia e na ciência” (Epicuro e Pitágoras, respectivamente). Já Guido Cavalcanti é mencionado como poeta que tem a capacidade de transformar “um tema tão pouco leve como o sofrimento amoroso” em imagens plenas de leveza, ora se utilizando do próprio texto, ora fazendo referência a objetos (como a pena com que se escrevia), entidades (espíritos) ou elementos da natureza (vento, neve): “em Cavalcanti o peso da matéria se dissolve pelo fato de poderem ser numerosos e intercambiáveis os materiais do simulacro humano” (CALVINO, 2010, p. 25).

São três, segundo Calvino, as acepções de leveza as quais pretendeu delimitar a partir da poesia de Guido Cavalcanti (de leveza comparável a um “campo de impulsos eletromagnéticos”), usando ainda em oposição à poesia de Dante Alighieri (cujo peso é demonstrado na “espessura” e concretude das coisas):

1 – Um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência.

(...)

2 – A narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração.

(...)

3 – Uma imagem figurativa de leveza que assuma um valor emblemático (CALVINO, 2010, p. 28-30).

Na sua biblioteca de exemplos de imagens da leveza literária, Calvino parte de Shakespeare (“naquela específica modulação lírica e existencial que permite

contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia”), passa por Cervantes (e o episódio de D. Quixote sendo arremessado pelo moinho de vento), Cyrano de Bergerac (“cuja ironia não dissimula uma verdadeira vocação cósmica” tornando-o capaz de imaginar “toda uma série de sistemas para subir à lua”), Jonathan Swift (com Laputa, a ilha voadora) e Voltaire (cujo Micrômegas, apesar de gigante, é capaz de viajar pelo espaço), sem esquecer-se de mencionar duas obras cuja autoria é discutível (“literatura popular”), mas que trazem imagens de leveza que influenciaram o mundo ocidental, *As mil e uma noites* (com seus tapetes e cavalos voadores e gênios da lâmpada) e *As aventuras do Barão de Münchhausen* (que voa numa bala de canhão ou transportado por gansos) para enfim chegar a Giacomo Leopardi (o poeta da lua e do infinito) (CALVINO, 2010, p. 31-38). Esse elenco nada mais é também que um resumo de algumas das próprias escolhas figurativas do conferencista. Um exemplo disso é a resposta de Calvino quando lhe perguntaram qual personagem “inventado ou não” gostaria de ser: Mercúcio⁴⁶ (de Shakespeare) admirado pela sua imaginação e “sua leveza em um mundo cheio de brutalidade” – o cenário da tragédia *Romeu e Julieta*. Outro exemplo é o da leveza expressa pelas tentativas de chegar à lua: o próprio Calvino criou uma forma de alcançar o satélite em “La distanza della luna” – a primeira das suas *Cosmicomiche*. Numa época remota, em que as marés ainda não haviam separado a Lua da Terra, Qfwfq e seus companheiros conseguiam subir na lua cheia com uma escada para recolher o leite “grosso como uma ricota” que nela havia.

Há ainda outras imagens de leveza, uma leveza buscada na antropologia e na etnologia. Para melhorar a realidade de sua tribo, o xamã se transportava para “outro mundo”, em rituais que buscavam respostas para os problemas da mesma forma que a mulher-bruxa tentava escapar do fardo pesado de sua existência voando em vassouras, espigas ou palha de milho. De uma maneira mais abrangente, no conto popular esse voo era representado de diversas formas com a função de buscar algo ou mudar de vida. A essência da leveza pode ser alcançada, como nos demonstrou Calvino, através

⁴⁶ *Vorrei essere Mercuzio* é datado de dezembro de 1984 (CALVINO, 2001, p. 2911).

da escolha de palavras que transmitam essa sensação ou através de imagens que representem a leveza figurativamente. A poesia se destaca no primeiro caso, a exemplo de Cavalcanti e Leopardi, e a ficção é exímia no segundo – o próprio Calvino é um cultor declarado e disseminador de leveza em suas obras.

A ideia de “Rapidez” para Calvino está centrada na necessidade de “luta contra o tempo” no sentido de que, pelo menos para a Literatura Italiana “pobre em romancistas, mas rica em poetas” a forma breve é mais bem sucedida. Não desmerecendo o romance que por diversas vezes defendeu, elogiou e até tentou produzir (sua melhor realização nesse sentido foi *Il barone rampante*), essa conferência exalta a estrutura econômica tal qual a do conto popular que “negligencia os detalhes inúteis” e enumera os acontecimentos numa sucessão linear de tal forma que “eles se respondem”. Na lenda de Carlos Magno narrada na conferência é justamente isso que acontece, numa lógica rápida de causa e consequência: o rei se apaixona por uma moça, ela morre, mas o rei ainda ama o cadáver; o anel da moça é jogado em um lago e o rei se “apaixona” pelo lago. De forma que: “o segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente da sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em zigue-zagues que corresponde a um movimento ininterrupto.” (CALVINO, 2010, p. 45-48).

A alegoria do tempo narrativo poderia ser representada, segundo Calvino, através da história do homem que vai a um mundo sobrenatural acreditando ter passado ali apenas algumas horas e quando retorna o tempo decorrido é de muitos anos: o tempo narrativo é “incomensurável” em relação ao tempo real. Da mesma forma, quando Sheherazade enovela uma história em outra de forma a prolongar seu tempo de vida, o tempo real torna-se subordinado ao ritmo da narrativa direcionado a manter “aceso o desejo de se ouvir o resto” (CALVINO, 2010, p. 49-53).

Ao comparar a velocidade da narrativa à imagem do cavalo como emblema de rapidez, Calvino diferencia a velocidade física da velocidade mental. A rapidez de raciocínio, por exemplo, só interessa enquanto tal, na medida em que com um

raciocínio mais lento também se pode perfeitamente obter resultado satisfatório. Já nos instrumentos de comunicação da atualidade, a velocidade com que as informações se deslocam não beneficia a velocidade mental devido ao seu excesso:

Numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita (CALVINO, 2010, p. 58).

Em contraposição à rapidez desejada existe a protelação que não é menos admirada uma vez que “a literatura desenvolveu várias técnicas para retardar o curso do tempo”. Embora admita o valor das digressões e a importância delas na literatura, Calvino prefere dedicar-se longamente à busca pelo *mot just* que sirva para atingir a “felicidade da expressão verbal” que dificilmente consegue prevalecer em uma obra de maior extensão, ou seja, sua preferência recai sobre as narrativas de pouca extensão cuja “densidade especial”, que contudo não tem obrigação nenhuma com a extensão exterior de um texto, mas que “tem sua medida circunscrita a uma página apenas” (CALVINO, 2010, p. 58-62).

Da mesma forma que na primeira conferência, são enumerados exemplos dessa economia de expressão: Giacomo Leopardi (*Operette morali*), Paul Valéry (*Monsieur Teste*), Henry Michaux (*Plume*), Thomas De Quincey (*The English mail-coach*), os contos populares e Jorge Luis Borges “um mestre da escrita breve”:

O que mais me interessa ressaltar é a maneira como Borges consegue suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos estilos; sua maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a uma linguagem tão precisa quanto concreta, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos sempre inesperados e surpreendentes. Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma: uma literatura “potencial”, para usar a terminologia que será mais tarde

aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas (CALVINO, 2010, p. 63).

Dentro de suas aspirações à rapidez, Calvino imagina “imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama” justificando a necessidade da “máxima concentração da poesia e do pensamento” ao nosso tempo “cada vez mais congestionado”. E como imagem mítica da velocidade (e da leveza também porque alado) o deus Mercúrio da comunicação e das mediações “estabelece relação entre os deuses e entre os deuses e os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura, entre todos os objetos do mundo e todos os seres pensantes”. A imagem de Hermes/Mercúrio⁴⁷ (“instável e oscilante”, inclinado às “trocas, o comércio e a destreza”) se contrapõe à imagem de Cronos/Saturno (“melancólico, solitário, contemplativo” – portanto – “próprio dos artistas”) de forma que a literatura é o império de Saturno. E é justamente nessa contraposição que se localiza a literatura de Calvino cuja saturnina pretensão era ser “mercurial”: “tudo o que eu escrevo se ressent de essas duas influências”. Outra imagem de contraposição mitológico-literária com Mercúrio, mas cujas funções são “complementares”, é dada por Hefáisto/Vulcano (deus “claudicante”, abrigado em sua forja no interior de crateras a fabricar as jóias e armas de deuses e heróis). Enquanto Mercúrio é associado à “sintonia, ou seja, a participação no mundo que nos rodeia”, Vulcano é associado à “focalização, ou seja, a concentração construtiva” e agem em conjunto sobre o escritor: “a concentração e *craftsmanship* de Vulcano são as condições necessárias para se escrever as aventuras e metamorfoses de Mercúrio” assim como “a mobilidade e a agilidade de Mercúrio são as condições necessárias para que as fainas intermináveis de Vulcano se tornem portadoras de significado” de forma que “o trabalho do escritor deve levar em conta” tanto “o tempo de Mercúrio” – o

⁴⁷ Hermes é a designação grega para o deus e Mercúrio é a designação latina: todos principais deuses da mitologia clássica apresentam essa duplicidade devido a aproximação e equivalência das mitologias que se deu à época da conquista da Grécia por Roma.

imediatismo – quanto “o tempo de Vulcano” – a paciência e a minúcia. (CALVINO, 2010, p. 64-66).

Emoldurada pela imagem da precisão da pluma, Maat, a deusa da balança em que se pesavam as almas na mitologia do Antigo Egito, a conferência sobre “Exatidão” foi definida em três acepções, que embora pareçam defender valores mais ou menos óbvios, surgem da necessidade de alertar sobre o fato da linguagem estar sendo usada “de modo aproximativo, casual, descuidado”:

- 1) Um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) A evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis
(...) “icástico” (...)
- 3) Uma linguagem que seja o mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 2010, p. 71-72).

Calvino defende, assim, a precedência da escrita sobre o discurso improvisado, pois assim é possível corrigir “as razões de insatisfação” livrando a literatura do que ele define como a “peste da linguagem”: uma “epidemia pestilenta” que parece ter atingido “a humanidade inteira em sua faculdade mais característica” que é o “uso da palavra” e cuja origem, no entanto, não importa – o objetivo principal é enumerar “possibilidades de salvação”. Tal peste é causada pela:

Perda de força cognoscitiva e de imediatricidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias (CALVINO, 2010, p. 72).

Esse “flagelo linguístico” necessita de “anticorpos” os quais talvez só possam ser criados pela literatura. A mesma peste se estende para o campo figurativo devido ao fato de estarmos todos sendo bombardeados ininterruptamente por imagens vindas das mais diversas mídias. Essas imagens, no entanto, “são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis.” O discurso de Calvino vai além e define o que sente como “um mal estar”: talvez o

próprio mundo esteja “inconsistente” – “o vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias informes, fortuitas, confusas, sem princípio nem fim” – possibilitando constatar “uma perda de forma” na vida de um modo geral (CALVINO, 2010, p. 73).

Citando alguns trechos do *Zibaldone* de Leopardi, poeta que a essa altura percebemos como um ícone fundamental nas conferências, Calvino procura encontrar razões para defender o incerto, indefinido e vago (em oposição ao icástico, a segunda acepção de exatidão). Mas o que deveria ser um argumento contra a exatidão demonstra-se exatamente o contrário: o vago em Leopardi, cujo poema mais conhecido é justamente *L'infinito* (*O infinito*), só é alcançado através de “uma atenção precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera (...) o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão” e sua principal característica é saber “colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros” (CALVINO, 2010, p. 73-75).

A busca pelo infinito seria uma tentativa de “consolo às dores e desilusões da experiência”, mas como o infinito é difícil de alcançar, então ao homem só “resta contentar-se com o indefinido, com as sensações que, mesclando-se umas às outras, criam uma impressão de ilimitado, ilusória, mas sem dúvida agradável”. De Leopardi Calvino passa a Robert Musil e sua contraposição entre exatidão e indeterminação no romance *Der Mann ohne Eigenschaften* (*O homem sem qualidades*), Roland Barthes e a possibilidade de se conceber “uma ciência do único e do irrepetível” em *La chambre claire* e Paul Valéry que em seu *Monsieur Teste* decide provar que o “espírito humano” tem a capacidade de se mostrar “de forma mais exata e rigorosa possível” (CALVINO, 2010, p. 78-80).

Ao falar de sua “predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas” Calvino percebe que talvez seja a ideia de limite que provoca a ideia de infinito. Por ter dificuldade em recortar o que vai dizer, sabendo que deixará de lado infinitas possibilidades, o autor diz

que se apega aos detalhes do que foi recortado, mas a solução pode ser apenas ilusória provocando uma perseguição sem fim pelo “detalhe do detalhe”. Sendo a poesia “inimiga do acaso” ao mesmo tempo em que é sua filha, a obra literária, por sua vez, “uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo”. Nesse sentido, o emblema do cristal, “modelo de perfeição” com suas facetas exatas, “sua capacidade de refratar a luz” e suas “propriedades de formação e de crescimento” que o aproximam “dos seres biológicos mais elementares” chega a ser uma “ponte entre o mundo mineral e a matéria viva”. O cristal é a “imagem da invariância e da regularidade das estruturas específicas” e se liga à imagem da chama que representa a “constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna” (na mesma espécie de contraposição dada na conferência anterior pela contraposição das qualidades atribuídas aos deuses da antiguidade clássica). “Quanto a mim, sempre me considere membro do partido dos cristais” sem, contudo, se “esquecer do valor da chama enquanto modo de ser, forma de existência”. Já a cidade aparece, na obra e na conferência de Calvino, como um outro modelo de “tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” que foi devidamente explorado em *Cidades invisíveis* – uma obra cuja estrutura facetada permite visualizá-la como uma “rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos” (CALVINO, 2010, p. 84-85). Mas a questão da multiplicidade é assunto apenas da última conferência.

Ainda em sua busca pela exatidão, Calvino trava um embate entre as possibilidades do não-escrito e as limitações do escrito buscando na linguagem formalizada a “essencialidade da informação”, deixando de lado a linguagem natural que “comporta sempre uma quantidade de *rumor* que perturba a essencialidade da informação”. Em seu trabalho alterna “exercícios sobre a estrutura do conto com o exercício de descrições” – descrição levada a fundo em *Palomar*. E se “a palavra atinge o máximo de exatidão tocando o extremo da abstração e apontando o nada como

substância última do mundo” (como em Mallarmé) em oposição a palavra que “é o meio de dar conta da variedade infinita” de um mundo que “tem a forma das coisas mais humildes, contingentes e assimétricas” (como em Francis Ponge), para Calvino “o justo emprego da linguagem” é aquele que “permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com descrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o uso das palavras” – e aqui o conferencista dá como exemplo o Leonardo da Vinci escritor na sua busca por “algo que escapa à expressão” (CALVINO, 2010, p. 91).

“A fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove” – partindo dessa afirmação em “Visibilidade”, Calvino se dispõe a explicar os processos imaginativos que seriam dois: o primeiro que “parte da palavra para chegar à imagem visiva”, é a finalidade da literatura, ocorre quando da leitura de um texto e depende da sua maior ou menor eficácia, é uma “via de acesso ao conhecimento dos significados mais profundos” e é capaz de produzir todo um conjunto imaginário tais quais as passagens bíblicas que são reproduzidas em imagens e povoam a imaginação dos fiéis; e o segundo que “parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. Diante disso levanta-se a questão: “como se forma o imaginário de uma época em que a literatura, já não mais se referindo a uma autoridade ou tradição que seria sua origem ou seu fim, visa antes à novidade, à originalidade, à invenção”? Qual vem a ser a prioridade: a imagem visual ou a expressão verbal? Certamente a imagem visual, dado que já foi constatado na conferência anterior. E então “de onde provêm as imagens que ‘chovem’ na fantasia?” (CALVINO, 2010, p. 97-102).

Para Dante as suas imagens provinham de Deus. Para os escritores “mais próximos” de nosso tempo podem vir do “inconsciente individual ou coletivo”, das “sensações que afloram do tempo perdido” ou ainda de “epifanias ou concentrações do ser”. Mas esse não é realmente o problema que na verdade “consiste na escolha entre as várias imagens que ‘chovem’ na fantasia”. Na história dos processos imaginativos, a imaginação já foi tida como “comunicação com a alma do mundo”; como “instrumento

do saber” chegando a ajudar a ciência a formular “suas hipóteses”; também como “depositário da verdade do universo” – neste caso seria uma espécie de “conhecimento teosófico” incompatível com o “conhecimento científico”. (CALVINO, 2010, p. 104). Em seu processo criativo, Calvino se utilizava essencialmente de uma imagem a partir da qual escrevia suas narrativas, mas a partir do momento em que o processo da escrita se inicia são as palavras que se tornam mais importantes:

À busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da imposição estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais facilidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás (CALVINO, 2010, p. 105).

Apesar de as suas narrativas cósmicas partirem de um enunciado científico – portanto de uma expressão verbal – era desse enunciado que surgia a imagem visiva usada para escrever a narrativa. “Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo”. Calvino acrescenta, então, ao repertório de processos imaginativos a definição na qual se reconhece, a “da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido (...) creio ser indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial”. E numa clara referência a um ensaio seu publicado na revista *Caffe* em 1969 – “A máquina espasmódica”⁴⁸ – acrescenta: “a fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são mais interessantes, agradáveis ou divertidas” (CALVINO, 2010, p. 106-7).

A questão do imaginário visivo está relacionada àquela da proliferação das imagens com as quais “somos bombardeados” intensamente a ponto de “não distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão”, o que

⁴⁸ A máquina em questão seria responsável por agir, através do autor, e criar as obras (CALVINO, 2009, p. 245).

leva a pergunta: “o poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 2010, p. 107). Esse ponto associado à “peste da imagem” se torna muito mais perturbador nos dias atuais em que a internet cobriu o espaço que sobrava na divulgação maciça de imagens: toda uma geração já cresceu e tornou-se adulta após o advento da internet que tomou o espaço da imaginação aproximando do indivíduo imagens de seres naturais ou inventados sem que esse se dê o trabalho de tentar imaginá-los. E é essa a capacidade “fundamental” que Calvino adverte que corremos o risco de perder, a de: “pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens*” (CALVINO, 2010, p. 107-108). Da mesma forma, esse excesso de imagens “pré-fabricadas” pode colocar em risco a literatura fantástica que só tem dois caminhos aos quais recorrer: “reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado” ou “apagar tudo e recomeçar do zero” (CALVINO, 2010, p. 111).

Voltando a falar de seu processo criativo, o autor explica que seu mundo imaginário foi formado numa época em que as imagens já eram importantes (década de 1920) – mesmo antes de aprender a ler já havia sido apresentado a narrativas em quadrinhos e a partir dessas imagens criava as histórias em sua cabeça infantil – e essa influência teve repercussão em sua carreira literária quando extraiu “histórias utilizando a sucessão das misteriosas figuras do tarô” numa tentativa de estabelecer em *Castelo dos destinos cruzados* “uma espécie de iconologia fantástica, não apenas com as figuras do tarô mas igualmente com quadros da grande pintura italiana”. Além dessa sua possibilidade, outros “elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária”:

A observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmástica e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 2010, p. 110).

Calvino cita Balzac e sua *Comédia humana* como um escritor que foi capaz de realizar “operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades linguísticas da escrita.” E se uma vida inteira parece não ser o suficiente para que um indivíduo vá além dos limites do “imaginário individual e a experiência individual” o autor afirma que o espírito no qual “a fantasia do escritor atinge forma e figura, é um poço sem fundo”: “seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal” (CALVINO, 2010, p. 114).

A quinta conferência inicia-se com uma longa citação retirada de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (*Aquela confusão louca da rua Merulana*) de Carlo Emilio Gadda, a fim de representar “o romance contemporâneo como enciclopédia” – valor a ser tratado como “Multiplicidade”. Segundo Calvino, esse escritor italiano de particular complexidade linguística, “durante toda a sua vida procurou representar o mundo como um rolo, uma embrulhada, um aranzel, sem jamais atenuar-lhe a complexidade inextricável”, pois o via como uma rede, “um sistema de sistemas”. Gadda tinha dificuldade em terminar suas obras, pois o projeto se propagava de forma que “cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas”. Essa obsessão de Gadda é chamada na conferência de “paixão cognitiva” e o leva “da objetividade do mundo para sua própria subjetividade exasperada” cuja escrita é definida pela “tensão entre exatidão racional e deformação frenética” (CALVINO, 2010, p. 119-124).

(A impressão que se tem até aqui é de que o tema da multiplicidade a ser abordado nessa conferência fere diretamente os princípios de leveza e rapidez das duas primeiras conferências. Gadda nos é apresentado como um escritor denso “de peso” e dado a divagações intermináveis a ponto de impedir a conclusão de suas obras).

O exemplo seguinte que menciona a obra de Robert Musil (escritor-engenheiro como Gadda) que, no entanto, “exprimiu a tensão entre exatidão matemática e abordagem dos acontecimentos humanos” de uma forma “fluente, irônica e controlada”. Mas tal como Gadda, Musil se perde na magnitude de seus projetos e se torna incapaz de concluir sua obra *O homem sem qualidades*. E Proust também tem um seu romance enciclopédico interminado, *Recherche* – que traz o advento da modernidade tecnológica (automóveis tomando lugar das carruagens e assim por diante) – que apresenta ainda uma outra forma de representar “a rede que concatena todas as coisas”, rede essa que:

É feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo. O mundo dilata-se a ponto que se torna inapreensível, e para Proust o conhecimento passa pelo sofrimento dessa inaprensibilidade (CALVINO, 2010, p. 126).

Calvino observa que “o modelo de um sistema de infinitas relações” já existia em Ovídio e Lucrécio e que na atualidade “a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade”.

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além das suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralíssima e multifacetada do mundo (CALVINO, 2010, p. 127).

Goethe planejava escrever um “romance sobre o universo”. Flaubert dedicou os últimos anos de sua vida ao “mais enciclopédico romance que já foi escrito” *Bouvard et Pécuchet* – segundo Calvino foi necessária a Flaubert a leitura de cerca de 1500 obras variadas para que pudesse escrever sobre dois “simplórios autodidatas” que

buscavam nos livros o “acesso ao mundo”. Thomas Man escreveu “a introdução mais completa à cultura” do século XX, *A montanha mágica* – romance no qual se encontram “todos os temas” que permaneciam nas discussões contemporâneas (CALVINO, 2010, p. 129-130).

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia já não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice (CALVINO, 2010, p. 131).

Não há como deixar de observar que essa ideia de Calvino de uma enciclopédia aberta foi levada na última década pela internet até as últimas consequências e possui representação em diversos idiomas.

São quatro as representações de multiplicidade que se podem auferir na sequência do texto:

1) O texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis. (...)

2) Há o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco” (...)

3) Há a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusa por vocação constitucional como vimos em Musil e em Gadda.

4) Há a obra que corresponde em literatura ao que em filosofia é o pensamento não sistemático, que procede por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos (...)

Entre os valores que gostaria fossem transferidos para o próximo milênio está principalmente este: o de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, da inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia (CALVINO, 2010, p. 132).

Borges volta a figurar entre os exemplos de Calvino mais uma vez como ideal estético realizado perfeitamente. Aqui o ideal é o da “exatidão de imaginação e de linguagem, construindo obras que correspondem à rigorosa geometria do cristal e à

abstração de um raciocínio dedutivo” e o texto é o conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” que faz parte de *Ficções*: “apresenta-se como um conto de espionagem, mas inclui um relato lógico-metafísico, que por sua vez inclui a descrição de um interminável romance chinês, tudo isso concentrado numa dúzia de páginas”. Borges se encaixa de forma tão precisa em todos os valores literários representados pelas cinco conferências que chega a parecer que foram escritas justamente inspiradas em sua obra e não simplesmente aproveitando-o como exemplo.

O texto chega por fim a *Se um viajante numa noite de inverno* que carrega a proposta do “hiper-romance” cuja ideia se constitui em um “princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável” – dez inícios de romance que possuem um núcleo comum – que também está presente em *O castelo dos destinos cruzados* – uma “espécie de máquina de multiplicar as narrações” que se utiliza dos “elementos figurativos” representados nas “cartas de um baralho de tarô”. Ambas as estruturas “permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas”. Tal qual os seus próprios, Calvino considera “hiper-romance” o de Georges Perec *La vie mode d'emploi* cujo modelo é um quebra cabeças de cem peças e embora fosse escrito “baseado em regras fixas, em “contraintes”, não sufocava a liberdade narrativa, mas a estimulava. Não é por nada que Perec foi o mais inventivo dos participantes do Oulipo” (CALVINO, 2010, p. 134-137).

Calvino encerra a conferência enfatizando sua “apologia ao romance como grande rede” e acrescentando como justificativa que a “vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.

5.3 - *Fiabe italiane*: ideal de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade

Sintetizando os pontos mais importantes do que já foi dito até aqui, podemos afirmar que:

1 - Calvino realizou um trabalho significativo (tanto editorial quanto biográfico) ao se dedicar a reescrever os contos da tradição popular italiana. Esse trabalho estava em “sinergia” com o seu percurso criativo até então;

2 - Diversas características da ordem do não-real foram atribuídas consecutivamente a suas obras: fiabesco (maravilhoso), fantástico, ficção científica. Não existe consenso, porém, sobre o limite desses conceitos em si e nem no que diz respeito a atribuição deles a determinadas obras do autor lígure, embora Calvino admita em algumas ocasiões sua aproximação com todas essas, inclusive também curando coletâneas e escrevendo prefácios;

3 - Existe em Calvino ao lado das obras de ficção uma extensa gama de textos ensaísticos nos quais discute seus ideais de literatura, seus projetos, suas obras e obras de outros escritores mesmo que não sejam exatamente de literatura (arte, filosofia, ciência e outras também interessam). Muitos desses ideais aparecem corporificados em sua própria obra de ficção;

4 - O último trabalho de Calvino ficou incompleto como um todo, mas coeso internamente e foi elaborado com base em alguns valores “caros” ao autor. Nessas conferências publicadas postumamente podemos identificar diversos discursos proferidos anteriormente em seus ensaios que foram sendo retomados para compor o ideal de literatura a ser preservado no futuro.

Resta-nos agora atar as pontas desse percurso, mostrando como *Fiabe italiane* conjuga os valores literários delineados por Calvino em seu último trabalho e como características intrínsecas aos contos populares são parte integrante da maioria de suas obras.

Retomando Cruso, nos deparamos com as afirmações que nos encaminharam nessa direção. Mencionamos anteriormente que a autora defende terem sido os contos populares responsáveis, em Calvino, por “nutrir os seus repertórios de

temas e motivos, a influenciar seu estilo e o próprio modo de fazer literatura” (CRUSO, 2007, p. 7). No mesmo capítulo, tratamos de conceitos derivados de “fiabesco” e “fantástico” que se propagaram pela crítica a respeito de peculiaridades da obra desse autor. A diferença entre dizer que os textos de Calvino apresentam um tom “fiabesco” ou elementos “fantásticos” e afirmar que sua obra sofreu influência temática e estrutural a partir da absorção de características concernentes aos contos populares é fundamental aqui.

Alguns pontos destacados pela crítica se prestam a corroborar o ponto de vista defendido por Sarah Cruso. Cesare Segre observa que “a linguagem do conto popular, ao mesmo tempo concisa e sugestiva, coincidia com os ideais estilísticos de Calvino”. No que diz respeito à temática, é notório para Segre um distanciamento progressivo “della pesantezza del reale” embora em seus escritos críticos o autor tenha sempre o real como ponto de partida. Além disso, o crítico identifica no autor, com base em alguns de seus “prediletos” (Borges, Queneau, Valéry – escritores múltiplos), um desejo de “alargar a realidade”, com o intuito de “conquistar espaços abertos ao ‘fiabesco’” e multiplicar conexões. Linguagem concisa e sugestiva, desejo de se afastar do peso do real, alargar a realidade: rapidez, leveza e multiplicidade que não têm para Segre o real como ponto de partida, mas sim esse “fiabesco” que se torna, assim, importante para a compreensão da obra de Calvino como um todo (SEGRE, 1988, p. 14-15).

Mario Barenghi, ao dissertar sobre o que seria o “fiabesco” dentro das narrativas escritas por Calvino, descreve a aproximação com o conto popular no sentido de modelo de narrativa de aventura afastando a ideia do maravilhoso, como vimos no Capítulo 2. Com base nesse seu ponto de vista, esclarece:

Il fiabesco, nella narrativa di Calvino, non si esprime in atmosfere di incanto, magiche, irreali; e pur non essendo immune dal gusto del puro meraviglioso, di ariostesca memoria, non ha nulla a che vedere con l’amore per la bizzarria e la stravaganza, con l’uso evasivo o decorativo dell’immaginazione, con l’acenzione di una fantasia

sbagliata e paga di sé. Potremmo dire, con una formula un po' facile, che il fiabesco calviniano rientra si nel fantastico, ma senza troppe concessioni al fantasioso (BARENGHI, 1988, p. 33).

Para Barenghi o que de mais importante a experiência com o conto popular ofereceu a Calvino foram “os elementos formais abstratos, procedimentos gerais da composição estilística e de construção do conto” e não apenas “temas, motivos e sugestões particulares”. Em sua relação “completa e múltipla” com esse gênero narrativo, “egli si ispira nella fiaba per definire la sua concezione stessa della letteratura e della relazione fra letteratura e realtà”. De fato, é exatamente essa a estrutura enaltecida na conferência sobre a rapidez – não apenas porque ela é mencionada diretamente, mas porque é cultivada pelo próprio Calvino em suas obras de ficção (BARENGHI, 1988, p. 33-34). Já Alfonso Berardinelli aponta criticamente para outros elementos. Para ele, há muito mais do que apenas admiração de Calvino pela estrutura do conto popular. A aproximação se dá porque a narrativa tipicamente moralizante desse universo responde à ansiedade do autor em produzir um mundo livre daquilo que possa causar sofrimento: “observação da natureza (...) e uso da fábula foram sempre, em Calvino, dois modos para afastar a matéria embaraçante, trabalhosa, escorregadia oferecida ao narrador pela realidade contemporânea”. Da mesma forma, o seu amor pelo século XVIII: “o século da ciência como aventura e viagem, como fantasia e razão (...) ilhas desertas e viagens por mundos hipotéticos” se deve ao fato de que assim se pode apenas olhar “à distância o mundo no qual se vive” (BERARDINELLI, 1999, p. 99, 105). E, aparentemente desdenhando da admiração que Calvino diz ter pela leveza na literatura, Berardinelli afirma de forma bastante pragmática:

Interessado sobretudo pelas formas pré-modernas e pós-modernas de narração (fábulas, romance fantástico, conto filosófico e, em seguida, meta-romance, isto é, romance que conta como se conta, porque é difícil ou impossível contar, do início ao fim, uma história), Calvino sempre foi um narrador extremamente ágil e frágil para suportar o peso de uma verdadeira narração romanesca (BERARDINELLI, 1999, p. 99).

Bruno Falchetto acredita que o trabalho com os contos populares apenas deu continuidade a algo que já existia no estilo de Calvino (razão pela qual ele foi escolhido para realizar o projeto da Editora Einaudi) e que teve oportunidade para amadurecer e se aprofundar exatamente da mesma forma que Cruso aponta:

Il concreto incontro con il patrimonio favolistico, il “tuffo”, il “viaggio tra le fiabe” dell’impresa einaudiana, non produce rotture o scarti apprezzabili nel suo lavoro narrativo, le cui linee principali trovano anzi una sostanziale conferma, dimostrando come la sua evoluzione segua una logica interna ma senza nette discontinuità (FALCETTO, 1988, p. 41).

Percorrendo as obras de ficção de Calvino, Falchetto ainda observa que ao lado dos elementos que são procedentes do conto popular – cuja origem é muito anterior ao romance – o escritor associa elementos provenientes “de um horizonte de literatura novecentista” (FALCETTO, 1988, p. 54). Ou seja, o autor se apropria de uma estrutura tradicional, mas sem perder de vista a sua própria época. A prova disso são suas narrativas cósmicas que congregam passado e futuro, ciência e maravilhoso, deixando o fantástico para rumar em outra direção e resultando em algo que vem definido por Carlo Pagetti como:

Le possibilità fabulatorie dei materiali fantascientifici, il porsi della fantascienza come letteratura dell’immaginario contemporaneo e paradossale riflessione sui destini dell’universo di un “genere” minore, la vena swiftiana e anche poesia presente in modo cospicuo nella fantascienza (...) trovano in Calvino una risposta e una rielaborazione geniale (PAGETTI, 1988, p. 69).

Roberto Deidier (1995, p. 51) separa em duas vertentes a forma como Calvino se utiliza das características do conto popular em suas obras circunscritas em sua primeira fase ficcional (que, como vimos, para alguns críticos trata-se do período criativo anterior à década de 1960). Na primeira vertente, que se desenvolveu em seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*, e em seus primeiros contos, *Ultimo viene il corvo* (final da década de 1940), seria caracterizada pela “fiaba come referente strutturale” da mesma maneira que Mario Barenghi apontou, ou seja, uma vertente voltada para as características da estrutura do conto popular. Na segunda vertente,

desenvolvida na trilogia *I nostri antenati*, os recursos provenientes da narrativa popular se apresentam como “una accentuazione del senso allegorico” – com personagens que exigem a mesma espécie de pacto ficcional feito quando se adentra no universo do maravilhoso, mas que se tratam de obras alegóricas.

In realtà l'allegoria segna per Calvino il confine tra una letteratura di stampo realistico, che non vuole rinunciare alle sue componenti epiche e avventurose, e un dissidio sostanzialmente irrisolto con le ragioni e il costume politico della vita presente, che culmina in una tensione verso l'azione e l'eccezionalità. Ricorrendo così ad una deformazione della oggettività, spesso di tipo espressionistico – come nella scelta dei colori che descrivono i caratteri e le fisionomie dei personaggi – la narrativa calviniana calibra ironia e paradosso per creare una situazione di moto all'interno del racconto, e agisce assimilando funzioni fiabesche a modi del discorso fantastico e viceversa (DEIDIER, 1995, p; 53).

Domenico Scarpa é bastante enfático ao tratar de *Fiabe Italiane* no conjunto da obra de Calvino. Além de mostrar o quanto o trabalho com os contos populares refletiu nos trabalhos posteriores do autor, Scarpa salienta que existe mais a se observar:

Per Calvino le *Fiabe Italiane* sono questo: il cumine della gioventù e il disegno del proprio destino. Nelle *Fiabe*, le sue vicende private e politiche si lasciano leggere in filigrana, trasfigurate e traslucide, e in questo vero e proprio libro segreto di Calvino, che è anche il suo primo successo commerciale (un successo da autore di secondo grado), possiamo leggere, aguzzando la vista, un catalogo completo dei suoi libri a venire. Retrocedendo verso le origini della narrazione (dove se non qui dimora il Padre dei Racconti che sarà vagheggiato in *Se una notte d'inverno un viaggiatore?*) e sprofondando nella preistoria delle storie e della storia (la vicenda fantastica, ma quanto più fantastica tanto più concreta, del nostro Paese), Calvino ci parla del presente e del futuro (SCARPA, 1999, p. 125).

É com esse mesmo pensamento que Mario Lavagetto, analisando a introdução que Calvino escreveu para *Fiabe Italiane* e com pleno conhecimento dos valores literários enumerados em *Lezioni americane*, faz a seguinte colocação:

Quando Calvino si avvicina agli esperimenti dell'Oulipo impara, “con un senso di sollievo e sicurezza”, dalla cibernetica che la scrittura è un'arte essenzialmente combinatoria, l'universo della fiaba torna a presentarsi ai suoi occhi come un campo privilegiato, un campo dove i

narratori, lavorando con “strutture fisse” e con un numero ristretto di “elementi prefabbricati”, realizzano “un enorme numero di combinazioni”. E le qualità letterarie, che nelle *Lezioni americane* Calvino privilegia “nella prospettiva del nuovo millennio”, sono anche le qualità che ha successivamente trovato e sottolineato nelle fiabe (LAVAGETTO, 2001, p. 70).

Em um trabalho extenso de análise das narrativas de *Fiabe italiane*, Sarah Cruso procurou inferir até onde Calvino havia usado de seu livre-arbítrio poético nas narrativas da tradição popular. Em sua conclusão ela demonstra que são identificáveis quatro espécies de intervenções e que a partir delas se torna possível identificar a autoria das narrativas, uma vez que essas são responsáveis por delimitar o estilo do seu autor: “1 – eliminazioni di moduli stilistici e narrativi orali e popolari; 2 – predilezioni per gli aspetti ritmici; 3 – necessità di una maggiore coerenza logica; 4 – accento ironico” (CRUSO, 2007, p. 104). Para ela:

L’aver rintracciato questi criteri di stile nella rielaborazione delle fiabe dimostra come i due anni dedicati alla realizzazione del *corpus* italiano abbiano costituito un momento di apprendimento poetico. La relazione con il mondo delle fiabe ha condotto lo scrittore a rintracciare in quest’ultimo un universo ordinato e armonico, parallelo alla vita reale e quotidiana.

(...)

In definitiva, le fiabe hanno offerto a Calvino l’opportunità di riflettere sui meccanismi che sono alla base del fare letteratura e del rapporto che essa intrattiene con la realtà, nel continuo tentativo di rappresentarla; sulle possibilità di intervento che si presentano allo scrittore attraverso le proprie scelte stilistiche; sul rapporto esistente fra elemento verosimile ed elemento fantastico (CRUSO, 2007, p. 104).

As afirmações de Cruso aqui são pontos-chaves daquilo que nos propusemos a buscar com este trabalho. Ao se apropriar de elementos narrativos intrínsecos ao conto popular e disseminá-los em suas obras fazendo-nos, porém, reconhecer principalmente a leveza e a rapidez características do gênero, Calvino criou uma forma especial de narrar em que a realidade alcança a sutileza da fantasia. E se o cotidiano não lhe dava suficientes elementos com que criar seus enredos, o autor se aproveitou do universo maravilhoso que o gênero carrega e nos deu um fantástico

alegorizado e uma ficção científica cosmicômica. Não se trata, portanto, apenas de afirmar a presença do “fiabesco” ou do “fantástico” nesta ou naquela obra, mas de enxergar através do próprio percurso crítico e narrativo de Calvino a evolução de um estilo que soube absorver elementos de uma tradição tão antiga quanto a própria arte de narrar. Mas o mérito maior foi não permitir que o percurso se estagnasse ou se perdesse no marasmo e saber conjugar o que a experiência lhe foi apresentando ao longo dos anos.

6 – Conclusão

A arte narrativa é uma atividade humana bastante singular. Embora não seja considerada ciência, é capaz de transmitir conhecimentos de todas as ciências e de se reinventar de forma que consegue estar presente em culturas e épocas das mais diversas. Antes mesmo de ser palpável, o objeto dessa arte já cruzava distâncias, transformava-se, difundia-se e se enraizava tornando-se parte da herança carregada pelas gerações. Quando foi possível transmitir a palavra na forma escrita, as narrativas puderam permanecer mesmo que o povo que as havia criado tivesse desaparecido. O homem aprendeu a narrar a sua história antes mesmo de aprender a escrevê-la e escrevendo-a passou a ampliar o alcance de seus ouvintes/leitores.

O conto popular é uma das mais antigas expressões da arte narrativa. Suas raízes estão por toda parte, embora não exista um único conto popular do qual se saiba a verdadeira origem. Suas histórias nos transmitem a sabedoria das épocas remotas, de povos em que temos nossas origens, de um aprendizado que se deu de forma lenta, dura e tortuosa. E quando o homem fez da arte narrativa a literatura, não permitiu que esse legado se perdesse procurando prender no papel a alma de uma tradição narrada. E se hoje temos conhecimento dessa tradição, é quase que exclusivamente mais pelo privilégio da leitura do que pelo prazer de ouvir contar.

Mas não é pelo fato de ter se desnaturado numa forma literária que o conto popular perdeu sua capacidade de transmitir sabedoria. Tudo depende, como acontece com as ciências, de como é aproveitado pelo estudioso o que foi deixado pelas gerações anteriores.

Empregando sua capacidade aguçada de leitura em tão rica forma narrativa, Calvino conseguiu reinventar o gênero. De várias formas. Ao utilizar seu critério pessoal artístico, seu arbítrio e talento de escritor foi capaz de trazer para o século XX as narrativas tradicionais. Sua obra, que devido à natureza das diferentes fontes

pesquisadas poderia ter sido apresentada com um tom oscilante, apresentou tal homogeneidade que nos permite dizer que não se tratam mais de narrativas da tradição popular, mas narrativas de Calvino como qualquer outra de suas obras de ficção. Seu trabalho híbrido como ele próprio o quis fazer, atualizou o estilo sem desnaturalizar a forma e o conteúdo.

Ao se apropriar de elementos narrativos intrínsecos ao gênero e disseminá-las em suas obras fazendo-nos, porém, reconhecer principalmente a leveza e a rapidez características do conto popular, Calvino criou uma forma especial de narrar em que a realidade alcança a sutileza da fantasia. E se o cotidiano não lhe dava suficientes elementos com que criar seus enredos, o autor se aproveitou do universo maravilhoso que o gênero carrega e nos deu um fantástico alegorizado e uma ficção científica cósmica.

Quando se dispôs a escrever quais seriam os valores literários a serem preservados no futuro que jamais chegou a ver surgir, Calvino se voltou novamente ao passado e demonstrou como uma nova literatura pode surgir a partir de elementos resgatados de uma tradição narrativa tão antiga quanto a própria arte de narrar.

Toda bibliografia estudada para a composição deste trabalho, e que foi em boa parte revisada ao longo dele, nos permitiu demonstrar a importância que os estudos demiológicos alcançaram, tanto como ciência quanto como literatura ao longo do século XIX e primeira metade do século XX – especialmente no que concerne à Itália. Também notamos que *Fiabe italiane* deu novo fôlego a esses estudos na medida em que sua introdução procurou apontar para o que havia de mais atual em pesquisas na área. Essa mesma bibliografia nos permitiu ter uma noção da extensão do trabalho realizado por Calvino quando se dispôs a adquirir o repertório necessário para que a literatura italiana tivesse algo semelhante aos notáveis “Contos de Grimm” da literatura alemã. E ainda abriu portas para o conhecimento do trabalho de homens que se esforçaram para preservar as tradições de seu povo, mesmo quando esse mesmo povo nem tinha ainda consciência de que era um povo só unido a duras penas.

Percorrendo a crítica sobre a obra de Calvino, pudemos adquirir uma visão ampla de como o trabalho do escritor lígure provocou e tem provocado discussões sobre os possíveis contornos da representação da realidade na literatura. Tomando essa crítica em conjunto com os ensaios escritos pelo próprio Calvino foi possível identificar a existência dos pontos de ligação entre os elementos escolhidos para estruturar estilística e tematicamente sua obra narrativa, de forma que nos permitiu confirmar a importância do gênero conto popular no trabalho do escritor, tanto no que diz respeito a sua obra criativa quanto a sua obra ensaística. E são justamente os ensaios que contribuíram para legar à literatura contemporânea os ensinamentos que esse gênero ainda tem para oferecer.

Em conclusão, se fôssemos propor uma síntese das ideias de Calvino, diríamos que para uma literatura que deseja manter-se viva e inovadora num mundo que parece cada vez mais prescindir da obra escrita, um autor deve conseguir combinar em sua obra a leveza necessária para afastar o peso do mundo; a rapidez de desenredo que se exige numa época em que a leitura dinâmica se torna imprescindível; a exatidão da linguagem que não perturbe essa mesma leitura dinâmica com desvios não desejados numa obra cuja temática atinja uma visibilidade e uma multiplicidade capazes de trazer ao leitor muito mais do que um simples simulacro de realidade.

REFERÊNCIAS

ANTONICELLI, Franco. **Le fiabe sono vere**. La Stampa, ano XII, número 300. Quarta-feira, 21 de dezembro de 1956, p. 3.

AMOROSO, Maria Betânia. A crítica depois do fim do mundo. **Revista de Italianística XV**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

ASOR ROSA, Alberto. I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento. In: _____. (Org.). **Letteratura Italiana del Novecento – Bilancio di un secolo**. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.

_____. Calvino e la narrativa strutturale. In: ASOR ROSA, Alberto (Org.). **Letteratura Italiana del Novecento – Bilancio di un secolo**. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.

_____. “*Lezioni Americane*” di Italo Calvino. In: ASOR ROSA, Alberto. **Genus Italicum**. Saggi sulla identità italiana. Torino, Einaudi, 1997.

BARENGHI, Mario. **Italo Calvino, le linee e i margini**. Bologna, Mulino, 2007.

_____. Il fiabesco nella narrativa di Calvino. In: FRIGESI, Delia (Org.). **Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba**. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988.

BATTISTA, Pierluigi. **Calvino, Pasolini e poi niente**. Intervista con Alberto Asor Rosa. Archivio *La Stampa* on-line, 24 de novembro de 1992. Società e Cultura, p. 17.

BAZZOCCHI, Marco Antonio. Italo Calvino e l’archeologia del romanesco. In: BATTISTINI, Andrea (Org.). **Mappe e letture – studi in onore di Ezio Raimondi**. Bologna, Mulino, 1994.

BELPOLITI, Marco. **L’occhio di Calvino**. Torino, Einaudi, 1996.

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

BONURA, Giuseppe. **Invito alla lettura di Calvino**. Milano, Mursia, 1972.

BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi.** Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.

BRUCIAMONTI, Alessandro. *Calvino Letterato Editore.* In: DE CAPRIO, Caterina & OLIVIERI, Ugo Maria (Org.). **Il fantastico e l'invisibile.** Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000.

CADIOLI, Alberto. *Autori e pubblico.* In: BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana.** Storia per generi e problemi. Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.

CADIOLI, Alberto. **Letterati Editori. Papinni, Prezzolini, Debenedetti, Calvino. L'editoria come progetto culturale e letterario.** Milano: Il Saggiatore, 1995.

CALABRESE, Stefano & CRUSO, Sarah. **Il folklore unplugged. Lettere di Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare.** Bologna, Archetipo Libri, 2008.

CALVINO, Italo. *La tradizione popolare nelle fiabe.* In: EINAUDI (Ed.) **Storia d'Italia.** Volume quinto. I documenti II. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973.

_____. **Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino .** Milano: Oscar Mondadori, 2011.

_____. **Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade.** Tradução Roberta Barni. São Paulo. Companhia das letras, 2009.

_____. **Por que ler os clássicos?** Tradução Nilson Moulin. São Paulo, Companhia de Bolso, 2007.

_____. *Introdução.* In: **Fábulas Italianas.** Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9-37.

_____. **Marcovaldo ou as estações na cidade.** Tradução Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. **Coleção de areia.** Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

_____. **Fábulas Italianas.** Tradução Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

_____. (org.). **Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Italo Calvino.** São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. **Saggi: 1945-1985.** Milano: Mondadori, 2001(a).

_____. **Sulla Fiaba.** Torino, Einaudi, 1988.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio - Lições americanas.** Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001(b).

_____. **O castelo dos destinos cruzados.** Tradução Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **Os nossos antepassados.** Tradução Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 2001(c).

_____. **A trilha dos ninhos de aranha.** Tradução Roberta Barni. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. **I racconti.** Verona, Oscar Mondadori, 2007.

_____. **Lettere 1940-1985.** Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000.

_____. I libri delle meraviglie. **La Repubblica**, Sez. Cultura, 30/09/1984. Arquivo on-line. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it>. Acesso: 12/06/2012.

CAROLINSK, Flávia Cristina Moino. **Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev e o conto popular russo.** 2008, 179p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa). Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAZZATO, Luigi. Italo Calvino: La via cosmicomica alla letteratura. **Allegoria.** Palermo, G.B. Palumbo Editore, ano XI, n.º 31, gennaio-aprile 1999. p. 137-150.

CELLI, Giorgio. La scienza vista dalla fiaba. In: BERTONE, Giorgio. **Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città.** Genova, Marietti, 1988.

CESARI, Severino. **Colloquio con Giulio Einaudi**. Torino, Einaudi, 2007.

CIRESE, Alberto Mario. Lo Studio Del folklore in Italia. **Calendario del popolo**. Ano 7, settembre de 1951, n. 84.

_____. **Gli studi demologici come contributo alla storia della cultura**. Comunicazione al VI Congresso nazionale delle tradizioni popolari letta a Cagliari nella seduta del 26 aprile 1956. Disponivel em: www.amcirese.it - Acesso em: 06/04/2012.

_____. **La poesia Popolare**. Palermo, Palumbo, 1958.

_____. Italo Calvino studioso di fiabistica. In: FRIGESI, Delia (org.). **Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba**. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988.

_____. Lo studio delle tradizioni popolari. In: BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi**. Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.

CLERICI, Luca e FALCETTO, Bruno (Org.). **Calvino & Il Comico**. Milano, Marcos y Marcos, 1994.

CLERICI, Luca. Il progetto editoriale di "Fiabe Italiane". In: FRIGESI, Delia. **Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba a cura di Delia Frigesi**. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988.

CROCE, Benedetto. Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari. **La Critica – Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce**. n. ° 23, 1925. Edizione digitale della Biblioteca di Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza" (2007) Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" disponivel em: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/issue/archive>. Acesso: 01/07/2011.

_____. Poesia popolare e poesia d'arte – considerazioni teorico-storiche. **La Critica – Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce**. n. ° 27, 1929. Edizione digitale della Biblioteca di Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza" (2007). Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" disponivel em: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/issue/archive>. Acesso: 01/07/2011.

- CRUSO, Sarah. **Guida alla lettura di Italo Calvino - Fiabe Italiane**. Roma, Carocci Editore, 2007.
- DE BLASI, Nicola. Le istituzioni formali. La prosa. In: BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi**. Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.
- DEIDIER, Roberto. **Le forme del Tempo. Saggio su Italo Calvino**. Milano, Guerini, 1995.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- FALCETTO, Bruno. Fiaba e tradizione letteraria. In: FRIGESI, Delia. **Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba**. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988.
- FARNETTI, Monica. Scritture del fantastico. In: ASOR ROSA, Alberto (Org.). **Letteratura Italiana del Novecento – Bilancio di un secolo**. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.
- FERRETI, Gian Carlo. **Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003**. Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2004.
- FERRONI, Giulio. **Storia della letteratura italiana – Il novecento**. Milano, Einaudi Scuola, 1991.
- FRIGESI, Delia. **Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba**. Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988.
- GRAMSCI, Antonio. **Letteratura e vita nazionale**. Roma: Editori riuniti, 1996. Edizione digitale: 2008. Disponível em: www.liberliber.it. Acesso em: 23/02/2012.
- GIONOLA, Elio. Modalità del fantastico nell'opera di Calvino. In: BERTONE, Giorgio. **Italo Calvino, la scienza, la città**. Genova, Marietti, 1988.
- GUGLIELMI, Guido. **La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto**. Torino, Einaudi, 1998.

- HOUAISS, Antonio (Ed.). **Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Objetiva, 2007.
- JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.
- LA PORTA, Filippo. Gli ultimi vent'anni: nuovi romanzi per nuovi lettori. In: BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi**. Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.
- LAVAGETTO, Mario (org.). Introduzione. In: CALVINO, Italo. **Sulla Fiaba**. Torino, Einaudi, 1988.
- _____. **Dovuto a Calvino**. Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- LOPES, Marcos; TCHUGUNNIKOV, Serguei; SCHNAIDERMAN, Boris. Propp e Jakobson: dois momentos do formalismo russo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 10-23, jul. 2010.
- MANZO, Pasqualina. **Storia e folklore nell'opera museografica di Giuseppe Pitre**. Frattamaggiore, Istituto di Studi Atellani, setembro de 1999. Disponível em: http://www.iststudiatell.org/p_isa/giuseppe_pitre/giuseppe_pitre_indice.htm. Acesso em 13/05/2011.
- MILANINI, Claudio. **L'utopia discontinua**. Saggio su Italo Calvino, Milano, Garzanti, 1990.
- MILILLO, Aurora. Prefazione. In: PITRÈ, Giuseppe. **Fiabe, Novelle e Racconti Popolari Siciliani**, Palermo, Edikronos, 1982.
- MONDELLO, Elisabetta. Il secolo delle riviste. In: ASOR ROSA, Alberto (Org.). **Letteratura Italiana del Novecento – Bilancio di un secolo**. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.
- MORALES, Ana Maria. Italo Calvino y la literatura fantástica italiana. In: LAMBERTI, Miriapia & BIZZONI, Franca (Org.). **Italia: literatura, pensamiento y sociedad**. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

- MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. **Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino.** Roma, Bulzoni, 1996.
- NAVA, Giuseppe. La teoria della letteratura in Italo Calvino. **Rivista Allegoria.** Palermo, G. B. Palumbo Editore, ano IX, n.º 25, gennaio-aprile, 1997.
- NERLI, Gianmaria. Il Calvino di Asor Rosa e quello di Lavagetto. **Rivista Allegoria,** Palermo, G.B. Palumbo Editore, ano XIV, n.º 40-41. p. 257-260, 2002.
- PAGETTI, Carlo. Italo Calvino, il fantastico, la fantascienza. In: FRIGESI, Delia. **Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba.** Bergamo: Pierluigi Lubrina, 1988.
- PATRIZI, Giorgio. Il modelo della Via Lattea. Note su Calvino saggista. In: FOLENA, Gianfranco. **Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Pavese.** Padova, Leviana Editrice, 1989.
- PEÑA, José Antonio Cácer. Italo Calvino La escritura imaginaria. **Anuario de estudios filológicos,** ISSN 0210-8178, Vol. 10, págs. 47-64, 1987.
- PERRELLA, Silvio. **Calvino.** Roma, Editore Laterza, 1999.
- PICCOLO, Fernanda Delvalhas. Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer. **Resenha de n.º 34 da Comunidade Virtual de Antropologia,** 2000. Disponível em: http://www.antropologia.com.br/res/res34_2.htm. Acesso em 15/06/2011.
- PIERONI, Silvia. **Antonio Gramsci e il folclore: i contributi gramsciani allo sviluppo dell'antropologia italiana attraverso.** Lettere e Quaderni. Antrocom - Vol 1 - n. 2 - 185-190, 2005.
- PITRÈ, Giuseppe. Prefazione. In: PITRÈ, Giuseppe. **Fiabe, Novelle e Racconti Popolari Siciliani,** Palermo, Edikronos, 1982.
- PORTAL TRECCANI. **Enciclopédia eletrônica e dicionário biográfico.** Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani S.p.A. Disponível em: <http://www.treccani.it>

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Tradução Jasna Paravich Sarhan. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006

_____. **Raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RIBATTI, Domenico (Org.). **Italo Calvino e l'Einaudi**. Bari, Stilo Editrice, 2009.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SACCONE, Antonio. Le avanguardie. In: BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi**. Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.

SACCONE, Antonio. **Le riviste del Novecento**. In: BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi**. Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.

GIUNTI EDITORE. **Parola Chiave**. Dizionario di italiano per brasiliani. Tradução Carlo Alberto Dastoli *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SARDIÑAS, José Miguel. La visión de Italo Calvino acerca lo fantástico. In: UNAM. **La Italia del Siglo XX**. México D. F., Universidad Autonoma de México (UNAM), 2001.

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

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Tradução Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SPINAZZOLA, Vittorio. Le articolazioni del pubblico. In: ASOR ROSA, Alberto (Org.). **Letteratura Italiana del Novecento – Bilancio di un secolo**. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Silvia Delpy. São Paulo, Perspectiva, 1969.

- TRUSEN, Sylvia Maria. **O acervo dos Irmãos Grimm: leitura, tradução e melancolia na coletânea *Kinder-und Hausmärchen***. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- TURCHETTA, Gianni. L'editoria libraia. In: BRIOSCHI, Franco & GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi**. Volume 4: Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino. Bollati Boringhieri, 1996.
- VALDÉS, Mayrin Bello. Italo Calvino: el estupor de estar en el mundo. In: LAMBERTI, Miriapia & BIZZONI, Franca (Org.). **Palabras, poetas y imágenes de Italia**. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- VIALLE, Matheo. **La Variazione Diatopica**. Università degli Studi di Padova, 2005.
- VIDAL, Gore. I romanzi di Calvino. In: BELPOLITI, Marco. **Italo Calvino enciclopedia: arte, scienza e letteratura**. Milano, Marcos y Marcos, 1995.
- VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. **Rev. Let.** São Paulo, n. 33: 99-114, 1993.
- WRIGHT, Simonetta Chessa. **La poetica neobarocca in Italo Calvino**. Ravenna, Longo Editore, 1998.
- ZINGARELLI, Nicola (Ed.). **Il nuovo Zingarelli minore**. Vocabolario della Lingua Italiana. Bologna, Zanichelli, 2008.
- ZÚÑIGA, Dulce Maria. *Los laberintos y los libros en El imaginario de Borges e Calvino*. In: LAMBERTI, Miriapia & BIZZONI, Franca (Org.). **Italia: literatura, pensamiento y sociedad**. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.